

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Latina



TESIS DOCTORAL

Júpiter y Europa: un tema ovidiano en la literatura española

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Guillermo Alonso Moreno

Director

Vicente Cristóbal López

Madrid, 2016

Guillermo Alonso Moreno

Júpiter y Europa:

un tema ovidiano en la literatura española

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Vicente Cristóbal López



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología

Departamento de Filología Latina

2015

Quiero expresar a mi maestro Vicente Cristóbal mi agradecimiento por su magisterio y dirección y paciencia, así como por su amabilidad y ánimos constantes. Sin él la realización de esta tesis no hubiera sido posible y, desde luego, todo lo bueno que haya en ella es por su causa.

También quiero mostrar mi gratitud al Departamento de Filología Latina y, por extensión, al de Filología Griega de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, así como a las mismas Facultad y Universidad.

Asimismo, rindo mi reconocimiento a la Biblioteca Nacional de España y a la Biblioteca de Castilla La Mancha, en la que escribí parte de esta tesis.

No puedo olvidar ni a mi familia ni a Cristina.

No a mis amigas Eva Latorre Broto y Cristina Martín Puente, que me han acompañado en este viaje.

A mi madre.

Al pueblo griego.

Sie werden mir einwenden: was nützen Klassen, Gattungen, Systeme! Ich antworte Ihnen: Ordnung und Sichtung sind der Anfang der Beherrschung...

Thomas Mann, *Der Zauberberg* (V, *Enzyklopädie*).

Y usted objetará: ¿para qué sirven las categorías, las clasificaciones y los sistemas? Y yo le contesto: la ordenación y el análisis sistemático constituyen el principio del dominio...

Thomas Mann, *La montaña mágica* (V, *La enciclopedia*).

ÍNDICE

ABSTRACT	15
RESUMEN	19
INTRODUCCIÓN	23
I. FUENTES LITERARIAS	57
1.1. Textos anteriores a Ovidio	57
1.1.1. Homero.....	57
1.1.2. Hesíodo.....	58
1.1.3. Baquílides.....	61
1.1.4. Esquilo.....	63
1.1.5. Heródoto de Halicarnaso.....	66
1.1.6. Eurípides.....	68
1.1.7. Antímaco de Colofón.....	69
1.1.8. Paléfato.....	70
1.1.9. Teofrasto de Éreso.....	71
1.1.10. Licofrón de Calcis.....	72
1.1.11. Calímaco de Cirene.....	73
1.1.12. Apolonio de Rodas.....	74
1.1.13. Antígono de Caristo.....	75
1.1.14. Pseudoplatón.....	76
1.1.15. Eratóstenes de Cirene.....	77
1.1.16. Mosco de Siracusa.....	78

1.1.17. Apolodoro de Atenas.....	91
1.1.18. Marco Terencio Varrón.....	94
1.1.19. Diodoro Sículo.....	95
1.1.20. Marco Tulio Cicerón.....	98
1.1.21. Pseudohomero.....	98
1.1.22. La <i>Appendix Vergiliana</i>	99
1.1.23. Conón.....	101
1.1.24. Quinto Horacio Flaco.....	103
1.1.25. Cayo Julio Higino.....	109

1.2. Ovidio.....114

1.3. Textos posteriores a Ovidio.....138

1.3.1. Marco Manilio.....	138
1.3.2. Antípatro de Tesalónica.....	139
1.3.3. Lucio Anneo Séneca.....	140
1.3.4. Cayo Plinio Secundo, Plinio el Viejo.....	143
1.3.5. Publio Papinio Estacio.....	144
1.3.6. Marco Valerio Marcial.....	146
1.3.7. Tiberio Cacio Asconio Silio Itálico.....	148
1.3.8. Elio Arístides.....	148
1.3.9. Lucio Apuleyo de Madaura.....	150
1.3.10. Pausanias.....	152
1.3.11. Aquiles Tacio.....	154
1.3.12. Luciano de Samósata.....	161
1.3.13. Cayo Julio Solino.....	167
1.3.14. Aurelio Prudencio Clemente.....	168
1.3.15. Claudio Rutilio Namaciano.....	170
1.3.16. Aurelio Agustín, San Agustín de Hipona.....	171

1.3.17. Nono de Panópolis.....	172
1.3.18. <i>Antología latina</i>	197
1.3.19. <i>Anacreónticas</i>	205

1.4. Textos medievales y tratados humanísticos.....207

1.4.1. Fabio Planciades Fulgencio.....	209
1.4.2. San Isidoro de Sevilla.....	210
1.4.3. Juan de Garlandia.....	212
1.4.4. El <i>Ovide moralisé</i>	213
1.4.5. Giovanni Boccaccio.....	214
1.4.6. Jean Tixier de Ravisi, Ravisius Textor.....	224
1.4.7. Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado.....	225
1.4.8. Natale Conti.....	227
1.4.9. Juan Pérez de Moya.....	234
1.4.10. Baltasar de Vitoria.....	237
1.4.11. Juan Bautista Aguilar.....	245

1.5. Traducciones de Ovidio.....249

1.5.1. Juan Rodríguez del Padrón	250
1.5.2. Jorge de Bustamante.....	251
1.5.3. Las traducciones italianas: Dolce y Anguillara.....	254
1.5.4. Antonio Pérez Sigler.....	258
1.5.5. Juan Felipe Mey y Gales.....	265
1.5.6. Pedro Sánchez de Viana.....	270
1.5.7. Baltasar de Vitoria.....	276
1.5.8. Juan Bautista Aguilar.....	281

II. EL MITO DE EUROPA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA.....285

2.1. Edad Media.....285

2.1.1. Alfonso X el Sabio.....285

2.1.2. Enrique de Villena.....300

2.1.3. Juan de Mena.....304

2.2. Siglo XVI.....308

2.2.1. Francisco de Aldana.....308

2.2.2. Juan de Timoneda.....331

2.2.3. Fray Luis de León.....337

2.2.4. Juan de Pineda.....341

2.2.5. Gaspar de Aguilar.....344

2.3. Siglo XVII.....360

2.3.1. Lope de Vega.....360

2.3.2. Luis de Góngora.....367

2.3.3. Las *Anacreónticas*: Quevedo y Villegas.....369

2.3.4. Juan Espínola y Torres.....373

2.3.5. Alonso del Castillo Solórzano.....384

2.3.6. Tirso de Molina.....393

2.3.7. El Conde de Villamediana.....398

2.3.8. Anastasio Pantaleón de Ribera.....401

2.3.9. Antonio Gual.....419

2.3.10. Francisco de Quevedo.....430

2.3.11. Jerónimo de Cáncer y Velasco.....437

2.3.12. José Zaporta.....440

2.3.13. Manuel de Pina.....	470
2.3.14. Francisco García de Corral, una fábula burlesca sin fechar (¿1654-1658?).....	480
2.3.15. Baltasar López de Gurrea, conde del Villar.....	497
2.3.16. Juan Bautista Diamante.....	512
2.4. Siglo XVIII.....	521
2.4.1. José Joaquín Benegasi y Luján.....	521
2.4.2. Alonso de Solís Folch de Cardona, conde de Saldueña. Un texto de difícil atribución y datación.....	529
2.4.3. Francisco Nieto de Molina.....	570
2.4.4. Leandro Fernández de Moratín.....	593
2.4.5. Pedro de Montengón.....	600
2.5. Desde el siglo XIX a nuestros días.....	613
2.5.1. Julián del Casal y de la Lastra.....	614
2.5.2. Gerardo Diego.....	618
2.5.3. Rafael Alberti.....	621
2.5.4. Javier Azpeitia Muñoz.....	623
III. CONCLUSIONES.....	629
IV. BIBLIOGRAFÍA.....	654

ABSTRACT

This doctoral dissertation, *Jupiter and Europe: an ovidian topic in Spanish literature*, is a diachronic study of the presence of the myth of the rape of Europa in Spanish literature.

The fundamental goals of this work are simultaneous: firstly, to search for the presence of the myth of the abduction of Europa in both classical and Spanish literature; secondly, to show the intertextual connections among different classical texts, as well as between these and the Spanish ones, and, eventually, the intertextual connections among Hispanic texts; thirdly, to study if the most important hypotext regarding the recreation of the myth within Spanish literature are the verses that Ovid dedicated to this topic. Thus, the ultimate purpose of this dissertation is to approach the myth and to definesome general guidelines for its reception through an exhaustive analysis of the connections among the episodes or scenes and the motives present in the classical and Hispanic tradition. At the same time, this work involves the creation of a collection of texts both classical and Hispanic that is aimed at serving as an anthology of the presence of the myth studied.

The methodology used in the dissertation is diachronic. The exposition of the information follows a chronological order. First of all, reference is made to classical sources prior to Ovid: Homer, Hesiod, Bacchylides, Aeschylus, Herodotus, Euripides, Antimachus of Colophon, Palaephatus, Theophrastus of Eresus, Lycophron, Callimachus, Apollonius Rhodius, Antigonos of Carystus, Plato, Eratosthenes of Cyrene, Moschus, Apollodorus, Varro, Diodorus Siculus, Cicero, Virgil, Conon, Horace, Hyginus. Secondly, the figure of Ovid is presented as a crucible of former texts and a model for the Hispanic ones. Thirdly, sources subsequent to Ovid are analysed: Manilius, Antipater of Thesalonic, Seneca, Pliny, Statius, Martial, Silius Italicus, Aelius Aristides, Apuleius, Pausanias, Achilles Tatius, Lucian, Solinus, Prudentius, Rutilius Namatianus, Augustine, Nonnos, *Latin Anthology* and *Anacreontics*. After pointing out the sources in which the myth of the abduction of Europa is present, the focus is now moved to medieval texts, humanistic treatises and Ovid's translations. These served, together with other classical sources, and

particularly those by Ovid, as a means to transmit and facilitate the access to the knowledge of the myth throughout the Middle Ages and the Renaissance period. The authors and works analysed for this purpose are: Fulgentius, San Isidoro de Sevilla, John of Garland, el *Ovide moralisé*, Boccaccio, Ravisius Textor, Alonso Fernández de Madrigal, Natale Conti, Juan Pérez de Moya, Baltasar de Vitoria, Juan Bautista Aguilar, Juan Rodríguez del Padrón, Jorge de Bustamante, Lodovico Dolce, Giovanni Andrea dell'Anguillara, Antonio Pérez Sigler, Juan Felipe Mey y Gales and Pedro Sánchez de Viana.

Lastly, the study approaches the evolution of the myth in Spanish literature. The authors who recreated it during the Middle Ages are: Alfonso X, Enrique de Villena and Juan de Mena. During the Renaissance, the authors are: Francisco de Aldana, Juan de Timoneda, Fray Luis de León, Juan de Pineda y Gaspar de Aguilar. During the Baroque: Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Villegas, Juan Espínola y Torres, Alonso del Castillo Solórzano, Tirso de Molina, El Conde de Villamediana, Anastasio Pantaleón de Ribera, Antonio Gual, Jerónimo de Cáncer y Velasco, José Zaporta, Manuel de Pina, Francisco García de Corral, López de Gurrea y Juan Bautista Diamante. During the eighteenth century: José Joaquín Benegasi y Luján, Alonso Solís Folch de Cardona, Francisco Nieto de Molina, Leandro Fernández de Moratín and Pedro de Montengón. During the nineteenth century there are no recreations of the myth due to the effects of Romanticism first and Realism later. It was only at the end of the century when modernist Julian del Casal dedicated a sonnet to the myth. Throughout the twentieth and twentyfirst centuries the authors Gerardo Diego, Rafael Alberti and Javier Azpeitia approached the topic in their texts.

Throughout centuries all these authors handled a common mythological subject with additions and suppressions, at the same time following an archetypal structure and recognizable motives and scenes. Some conclusions on this matter are drawn from the results of this study.

The classical author who has definitely influenced Spanish literature and who serves as a model for the recreation of the myth of Jupiter and Europa in the Spanish language is

Ovid. Secondly, there are echos in the works of Moschus, Horace, Apuleius, Lucian and the *Anacreontics*.

The imitations of Horace (by Fray Luis de León) or the *Anacreontics* (by Quevedo and Villegas) did not succeed due to the weight and influence of the figure of Ovid in Spanish literature.

After the classical sources, mythographical manuals and translations of Ovid's works to Spanish constitute the most important source of transmission and knowledge of the myth for Hispanic authors.

In the subsequent periods of Spanish literature, the approach to the myth studied here follows a pattern akin to that described in other studies about other myths in Hispanic literature. During the Middle Ages, the texts have a didactic tone. The Baroque stands out for its poetical treatment of the myth, either in cultured poems or in burlesque fables. Despite the avoidance of mere imitation during this period, Ovid remains as the model, and most of his verses are easily distinguished in the scenes and motives, as well as the archetypal structure, recreated once and again by Hispanic authors. However, it was subject to the innovations in form of Baroque poetry, the *culteranismo*, shadowed by the figure of Góngora or the *conceptists*, influenced by Quevedo. During the eighteenth century the Baroque fable remains present, but most of the examples serve as proof of its decadence. In the nineteenth century, as mentioned above, the presence of the classical tradition in Spanish literature disappears leaving no remarkable recreation of the myth of the abduction of Europa. During the twentieth and twentyfirst centuries there is not a wide range of texts dealing with this myth. Two examples of it are some verses produced under the influence of the surrealist image of the *Generation of '27* and a text in prose belonging to a novel that goes back to the myth as depicted by Ovid.

Regarding the approach to the myth in Spanish literature, this is used as an argument, as an example of an idea or an scaffolding of other arguments. In the case of the sonnet, the panegiric use of the myth stand out.

The genres dealing with the myth are: historiography, philosophical consolation, mythographical treatise, solemn and burlesque mythological fable, theatre, literary satire, novel and dialogue.

Regarding the metrics, the traditional division between high arts for solemn topics and low arts for popular and merry topics remains.

Within Hispanic texts, the most significant results are the following: the octaves by Aldana could have been written from 1561 onwards and are influenced by the work of Anguillara; the image of the bull kissing the princess' feet during the sea journey to Crete could be inspired by Apuleyo and it was spread through the works of Gaspar de Aguilar and Lope de Vega; the Fable of Europe by Folch de Cardona dates back to 1750 and it is proved to belong to this author.

The myth remains productive.

RESUMEN

La presente tesis doctoral, titulada *Júpiter y Europa: un tema ovidiano en la literatura española*, es un estudio diacrónico sobre la pervivencia del mito del rapto de Europa en la literatura española.

Los objetivos fundamentales de este trabajo son simultáneos: en primer lugar, rastrear la presencia del mito del rapto de Europa en la literatura clásica y en la literatura española; en segundo lugar, mostrar las relaciones intertextuales entre los distintos textos clásicos, entre éstos y los hispánicos y, finalmente, los contactos intertextuales entre los textos españoles; en tercer lugar, investigar si el hipotexto más importante en las recreaciones hispanas del mito son los versos que Ovidio dedica a este tema. Así pues, se pretende una aproximación al mito y marcar las pautas generales de su recepción a través de un análisis exhaustivo de las relaciones de los episodios y motivos presentes en la tradición clásica e hispánica. Todo ello conlleva a su vez presentar los textos tanto clásicos como hispánicos en una colección a modo de antología en los que aparece el mito que se estudia.

La metodología utilizada es diacrónica. La exposición sigue orden cronológico. En primer lugar se hace referencia a las fuentes clásicas anteriores a Ovidio: Homero, Hesíodo, Baquílides, Esquilo, Heródoto, Eurípides, Antímaco de Colofón, Paléfato, Teofrasto de Éreso, Licofrón, Calímaco, Apolonio de Rodas, Antígono de Caristo, Platón, Eratóstenes de Cirene, Mosco, Apolodoro, Varrón, Diodoro de Sicilia, Cicerón, Virgilio, Conón, Horacio, Higino. En segundo lugar, se estudia la figura de Ovidio como crisol de los textos anteriores y modelo de los textos hispánicos. En tercer lugar se analizan las fuentes clásicas posteriores a Ovidio: Manilio, Antípatro de Tesalónica, Séneca, Plinio el Viejo, Estacio, Marcial, Silio Itálico, Elio Arístides, Apuleyo, Pausanias, Aquiles Tacio, Luciano, Solino, Prudencio, Rutilio Namaciano, Agustín de Hipona, Nono, la *Antología latina* y las *Anacreónticas*. Tras señalar las fuentes clásicas en que aparece el mito del rapto de Europa, este estudio se centra en los textos medievales, tratados humanísticos y traducciones de Ovidio que a lo largo de la *Edad Media* y el *Renacimiento* sirvieron junto a las fuentes

clásicas, y de éstas principalmente Ovidio, como vía de transmisión y de conocimiento del mito. Los autores y obras analizados son: Fulgencio, San Isidoro de Sevilla, Juan de Garlandia, el *Ovide moralisé*, Boccaccio, Ravisius Textor, Alonso Fernández de Madrigal, Natale Conti, Juan Pérez de Moya, Baltasar de Vitoria, Juan Bautista Aguilar, Juan Rodríguez del Padrón, Jorge de Bustamante, Lodovico Dolce, Giovanni Andrea dell'Anguillara, Antonio Pérez Sigler, Juan Felipe Mey y Gales y Pedro Sánchez de Viana.

Finalmente, se estudia la evolución del mito en la literatura española. Los autores que lo han recreado en la *Edad Media* son los siguientes: Alfonso X, Enrique de Villena y Juan de Mena. En el *Renacimiento*: Francisco de Aldana, Juan de Timoneda, Fray Luis de León, Juan de Pineda y Gaspar de Aguilar. En el *Barroco*: Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Villegas, Juan Espínola y Torres, Alonso del Castillo Solórzano, Tirso de Molina, El Conde de Villamediana, Anastasio Pantaleón de Ribera, Antonio Gual, Jerónimo de Cáncer y Velasco, José Zaporta, Manuel de Pina, Francisco García de Corral, López de Gurrea y Juan Bautista Diamante. En el siglo XVIII: José Joaquín Benegasi y Luján, Alonso Solís Folch de Cardona, Francisco Nieto de Molina, Leandro Fernández de Moratín y Pedro de Montengón. El siglo XIX, por efecto del *Romanticismo* primero y del *Realismo* después, no conoce reelaboraciones del mito. Sólo a finales del siglo, el modernista Julián del Casal le dedica un soneto. En el siglo XX y XXI hay textos de Gerardo Diego, Rafael Alberti y Javier Azpeitia.

A lo largo de los siglos, todos estos autores manejan una materia mitológica común con adiciones y supresiones, pero con una estructura arquetípica y unos motivos y episodios reconocibles. El resultado de nuestra investigación arroja diversas conclusiones.

El autor clásico que influye definitivamente en las letras españolas y es el modelo sobre el que se recrea el mito de Júpiter y Europa en español es Ovidio. Secundariamente se pueden detectar ecos de Mosco, Horacio, Apuleyo, Luciano y de las *Anacreónticas*.

Las imitaciones de Horacio (Fray Luis de León) o de las *Anacreónticas* (Quevedo y Villegas) no tuvieron éxito a causa del peso y el influjo de la figura de Ovidio en la literatura española.

Tras las fuentes clásicas, los manuales mitográficos y traducciones de Ovidio al español constituyen una importante fuente de transmisión y conocimiento del mito para los autores hispanos.

En las sucesivas etapas de la literatura española el acercamiento al mito estudiado sigue un patrón semejante al descrito en otros estudios semejantes sobre otros mitos en la literatura hispánica. En la *Edad Media* los textos tienen un tono didáctico. En el *Renacimiento* se produce la emulación estética de los modelos clásicos. El *Barroco* destaca por el tratamiento poético del mito, bien en poemas cultos, bien en fábulas burlescas. Aunque en este período ya no se procede a una imitación servil, el modelo sigue siendo Ovidio, y generalmente sus versos se distinguen fácilmente en los episodios y motivos, así como en la estructura arquetípica, que los poetas hispanos recrean una y otra vez, pero sometido a las innovaciones formales de la poética barroca, culteranas, a la sombra de la figura de Góngora o conceptistas, bajo la influencia de Quevedo. En el siglo XVIII la fábula barroca persiste, pero las producciones que conservamos son ejemplo de su decadencia. En el siglo XIX, como ya se ha dicho, la tradición clásica en la literatura española desaparece sin que hayamos podido encontrar ninguna recreación del rapto de Europa. En el siglo XX y lo que va del XXI tampoco existen demasiados textos sobre este mito. Algunos versos bajo el influjo de la imagen surrealista de la *Generación del 27*; y un texto en prosa perteneciente a una novela que retoma el mito según Ovidio.

En cuanto al tratamiento del mito en la literatura española, es utilizado como argumento, como ejemplo de una idea o como esqueleto de otros argumentos; en el caso del soneto, destaca el uso panegírico del mito en esta forma métrica.

Los géneros que se ocupan del mito son: historiografía, consolación filosófica, tratado mitográfico, fábula mitológica grave y burlesca, teatro, sátira literaria, novela y diálogo.

En relación con la métrica, se mantiene la tradicional división de arte mayor para los temas graves y de arte menor para el tratamiento popular y jocoso del mito.

Con respecto a los textos hispánicos, los resultados más sobresalientes son los siguientes: las octavas de Aldana podrían haber sido escritas a partir de 1561 y están contaminadas con Anguillara; la imagen del dios toro besando los pies de la princesa durante la travesía marina hacia Creta posiblemente se inspira en Apuleyo y se difunde a través de Gaspar de Aguilar y Lope de Vega; se demuestra que la *Fábula de Europa* de Folch de Cardona es de 1750 y pertenece a este autor.

El mito sigue siendo productivo.

INTRODUCCIÓN

1. Presencia del mito y justificación de esta tesis

Si hiciésemos el ejercicio de enumerar de seguido los mitos que recordamos, uno de los que sin duda mencionaríamos antes de caer en el silencio es el del rapto de Europa. Semejante hecho nos habla de su enorme difusión y pervivencia en la cultura occidental. Efectivamente, una mera ojeada a nuestras producciones artísticas, literarias, musicales y plásticas, nos informa de su antigüedad y de su profusión a lo largo de los siglos¹. No sabemos el porqué, pero es probable que el mito atrajese a los artistas por diversos aspectos de su contenido: las trazas del dios para obtener el objeto de su deseo, la inocente princesa traicionada, el origen del nombre del continente, son ideas que sin duda instigaron a los creadores; además, ciertos ejes del mito como las tensiones entre majestad e indecoro o ingenuidad y deseo describen universalmente la ambivalencia del ser humano, de ahí la fuerza mítica de la fábula y su difusión.

En la literatura española es recreado en no pocas ocasiones. Varios textos literarios lo abordan desde diferentes puntos de vista, en diversas formas y con variadas extensiones, que alcanzan desde unas pocas palabras hasta el millar de versos. Pero, sin embargo, sorprendentemente, a pesar de todo este caudal literario, como sí ocurre con otros mitos, no hay estudios de envergadura sobre su presencia en la literatura española². Este trabajo

¹ Cf. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV.1 y IV.2, Zurich-München, Artemis, 1988, pp. 76-92 y 32-48, respectivamente; J. D. Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, 1300-1900s, I, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 421-429; H. Hunger y C. Harrauer, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Herder, 2008, pp. 320-323 (ed. española a cargo de F. J. Fernández Nieto y A. Martínez Riu de la 9.ª ed., 2006; 1.ª ed. 1953).

² Así lo atestiguan los acercamientos a la bibliografía sobre la pervivencia de los autores y la mitología clásicos en las letras españolas, pues no hemos encontrado ningún trabajo que se ocupe en concreto del tema de Júpiter y Europa: cf. AA. VV., *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1939-1955)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1956; AA. VV., *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1956-1965)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1968; A. Alvar Ezquerro (con la colaboración

pretende cubrir humildemente una parte de esta laguna. En este sentido, es el resultado de una pesquisa prácticamente original.

2. Objetivos

Los objetivos fundamentales de este trabajo son simultáneos: rastrear la presencia del mito del rapto de Europa en la literatura clásica y en la literatura española; en segundo lugar, nos parece imprescindible mostrar las relaciones intertextuales entre los distintos textos hispánicos y entre ellos y las fuentes clásicas; en tercer lugar, investigaremos a su luz, más concretamente, si el hipotexto para el mito de Europa en las letras españolas son los textos de Ovidio. Así pues, en definitiva, pretendemos aproximarnos al mito de Europa

de A. Arévalo, M.^a A. Buzarra, M.^a I. Menéndez y A. Vázquez), *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1965-1984)*, I-III, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1991; A. Alvar Ezquerro y A. Arévalo González, *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1985)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1987; A. Alvar Ezquerro y A. Arévalo González, *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1986 y adiciones de años anteriores)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1988; A. Alvar Ezquerro y A. Arévalo González, *Bibliografía de estudios clásicos en España (1987 y adiciones de años anteriores)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1990; J. M.^a Camacho Rojo, “La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico”, *Florentia Iliberritana*, 2 (1991) 33-92; A. Alvar Ezquerro y A. Arévalo González, *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1988 y adiciones de años anteriores)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1992; A. Alvar Ezquerro y A. Arévalo González, *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1989 y adiciones de años anteriores)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1993; A. Alvar Ezquerro, A. Arévalo González y M.^a Val Gago Saldaña, *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1990)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995; V. Cristóbal López, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18 (2000) 29-76; y “Pervivencia de autores latinos en la literatura española: una aproximación bibliográfica”, *Tempus*, 26 (2000) 5-76; G. Galán Vioque, “Bibliografía para el estudio de la pervivencia de la mitología clásica”, *Exemplaria*, 4 (2000) 33-72. Los únicos estudios globales sobre el mito de Europa en la literatura española conocidos por nosotros son las referencias que a él hace Cossío y las páginas que le dedica Ponce: cf. J. M.^a de Cossío y Martínez Fortún, *Fabulas mitológicas en España*, I-II, Madrid, Istmo, 1998 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1952); y J. Ponce Cárdenas, *Estudio y edición de las fábulas mitológicas burlescas, sonetos y madrigales de Anastasio Pantaleón de Ribera*, tesis doctoral dirigida por I. Colón Calderón, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 179-201.

y marcar las pautas generales de la recepción del mito. Todo esto conlleva a su vez presentar los textos tanto clásicos como hispánicos en una colección a modo de antología en los que aparece el mito de Europa.

3. Nombre geográfico y figuras míticas ¿De qué Europa hablamos?

En los textos grecorromanos Europa es un topónimo y el nombre de una princesa o una divinidad³.

La primera vez que es utilizado con significado geográfico es en la temprana fecha del siglo VII a. C. en el *Himno homérico a Apolo* (vv. 251 y 291), en el que Europa es la Grecia continental por oposición al Peloponeso y las islas del Egeo⁴. La designación del norte de Grecia, en la zona de Tracia, como Europa llega hasta el Imperio Romano. Asimismo, denomina el nombre de numerosas fuentes y corrientes de agua. El objeto de

³ Son obligadas sobre este asunto los artículos de los repertorios clásicos: W. Helbig, “Europa”, en W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I.1, Hildesheim, Georg Olms, 1965 (reimp. de la 1.^a ed., 1884-1886), cols. 1409-1418; J. A. Hild, “Europa”, en C. V. Daremberg y E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, II.1, Paris, Hachette, 1892, pp. 862-865; J. Escher, “Europa”, en A. Pauly y G. Wissowa, *Realenciclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, VI, Stuttgart, Metzler, 1909, cols. 1287-1298; H. H. Berger, “Europa“, en A. Pauly y G. Wissowa, *Realenciclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, VI, Stuttgart, Metzler, 1909, cols. 1298-1309; H. Cancik, H. Schneider and M. Landfester (eds.), *Brill's New Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World*, V, Leiden-Boston, Brill, 2004 (1.^a ed. alemana, 1996), s. v. Europe / Europa, cols. 206-210. Además, podemos añadir aquí los siguientes artículos de conjunto: S. Mazzarino, “Il nome *Europa* negli studi di storia antica dell’ultimo trentennio”, *Le parole e le idee*, 2 (1960) 17-28; es extraordinariamente importante para el tema de Europa por las más de cuatrocientas entradas bibliográficas que presenta el artículo de F. Lecocq, “D’Europe à l’Europe dans l’antiquité gréco-romaine”, en O. Wattel de Croizant et G. A. Montifroy (eds.), *Europe entre Orient et Occident. Du mythe à la géopolitique*, Lausanne, L’Age d’Homme, 2007, pp. 15-60. Por supuesto, hay otros señalados estudios sobre nuestro mito que iremos citando en los lugares oportunos.

⁴ Sobre los primeros testimonios de Europa como nombre geográfico, cf. A. Ruiz de Elvira, “Europa”, en A. Ruiz de Elvira, *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 102-110.

nuestra tesis no es el análisis del topónimo, por lo que nos referiremos a él en ocasiones puntuales.

Por otro lado, en la mitología griega existen varios personajes con el mismo nombre. Son los que señalaremos a continuación.

En primer lugar, la Europa tebana, que sitúa nuestro mito en la Grecia continental, es la hija del gigante Ticio, que con Poseidón engendró a Eufemo, uno de los argonautas (Pi., *P.*, 4, 44-47; A. R., *Arg.*, I, 179-184; Hig., *Fab.*, 14, 15).

En segundo lugar, la esposa de Foroneo, primer hombre en los mitos del Peloponeso, y madre de Níobe; o la hija de Foroneo y hermana de Níobe (Schol. E. *Or.*, 932).

Por otro lado, la hija de Egialeo y madre del rey de Sición Telquis (Paus., *Descr. Graec.*, II, 5, 6).

Asimismo, la hija del Nilo y esposa de Dánao y madre de las Danaides (Apollod., *Bibl.*, II, 1, 5). La versión del mito en la que una sola mujer da a luz cincuenta hijos sería aberrante para Ruiz de Elvira⁵.

En quinto lugar, la Oceánide Europa, hija de Océano y Tetis (Hes., *Th.*, 357). Existe otra versión en que es hija de Parténope. Esta Europa es, según Díez⁶, candidata a ser la epónima del continente del mismo nombre, pues regularizaría una geografía mítica en que las partes del mundo recibirían el nombre de cuatro hijas de Océano, el dios que circunda

⁵ Cf. A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 2000 (4.ª reimp. de la 2.ª ed., 1982; 1.ª ed., 1975), p. 131.

⁶ Cf. F. Díez de Velasco, “Los mitos de Europa: reflexiones sobre el eurocentrismo”, en F. Díez de Velasco, *Lenguajes de la religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia antigua*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 27-39, especialmente pp. 35-36.

toda la tierra; a saber: Libia, Asia, Tracia y Europa. Para el mismo autor esta regularización, a su vez, parece una ordenación racionalista de los continentes y sus nombres por parte de la fuente: Andrón (s. IV a. C.). Pero ya antes esta idea había sido formulada por varios autores, como muestra, cargado de erudición, Ruiz de Elvira⁷.

Lactancio Plácido, nombra una Europa mujer de Atreo (Lact. Plac., *ad Stat. Teb.*, IV, 306); para Díez sería otra versión aberrante, pues las demás fuentes señalan a Aérope como su esposa. La confusión se daría por la semejanza de los nombres⁸.

En séptimo lugar, la Europa que Cadmo encuentra en Tracia mientras busca a su hermana. Esta Europa es una princesa de la Grecia continental del mismo nombre sin relación alguna con la princesa fenicia, según nos cuenta el historiador del siglo IV a. C. Hegesipo⁹.

Y, finalmente, la más conocida de todas, Europa, la princesa fenicia raptada por Zeus en forma de toro y llevada a Creta. Su ascendencia es confusa. La versión más conocida es la que presenta a Agénor como padre y a Telefasa como madre; sus hermanos serían Cadmo, Cílix y Fénix; y sus hijos Minos, Radamante y Sarpedón. Otras versiones hacen a Fénix su padre y una tardía, de Juan de Antioquía, a Tiro su madre¹⁰. Es sobre esta versión cretense sobre la que versará nuestro estudio, por ser la más cultivada en las artes y

⁷ Cf. art. cit. en la n. 4, pp. 107-108.

⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 6, p. 34.

⁹ Cf. F. Càssola, “Il nome e il concetto di Europa”, en A. Fraschetti e A. Giardina (eds.), *Convegno per Santo Mazzarino*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 1998, pp. 9-54, especialmente p. 16; y *op. cit.* en la n. 6, p. 32.

¹⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 6, p. 32. El testimonio de Juan Antioqueno, un cronista del siglo VII, dice así (cf. *Fragmenta historicorum Graecorum*, IV, ed. de K. F. Müller, París, Ambrosio Firmin Didot, 1851, p. 544, fr. 6, 15):

Ὁ δὲ Ἀγὴνωρ ἤγαγε τὴν Τυρώ· [...]· καὶ ἔσχεν υἱοὺς δ’ καὶ θυγατέρα μίαν, Κάδμον, Φοίνικα, Σύρον καὶ Κίλικα καὶ Εὐρώπην·

Agénor tomó por esposa a Tiro; [...]· y tuvo cuatro hijos y una hija, Cadmo, Fénix, Siro y Cílix y Europa.

la más difundida y conservada en los textos clásicos, además de ser la única, con mínimas excepciones, que encontraremos en la literatura española.

4. Etimología

Parece preceptivo echar también una breve mirada a la etimología de la palabra por si ésta nos puede alumbrar en relación con el objeto de nuestro estudio.

La naturaleza del término no nos parece una cuestión baladí. Su conocimiento nos ayudaría significativamente a conocer la procedencia y la posible evolución del mito. El origen y significado de la palabra “Europa” es oscuro. Desde el siglo XIX hasta nuestros días se han elaborado y discutido diversas teorías que proponen una filiación prehelénica, indoeuropea o semítica, e incluso hay autores que no se pronuncian sobre su origen. Sin que haya definitivamente acuerdo general, sin duda la explicación más aceptada es la indoeuropea. A esta discusión se añaden también consideraciones sobre si, como ya hemos visto, originalmente es un antropónimo, un teónimo o un topónimo; si el antropónimo se deriva del corónimo o, por el contrario, del topónimo aquél; o si son homónimos sin relación; pues todas estas cuestiones semánticas determinan el significado de la palabra y su etimología; ya que, si son términos independientes tienen distintos significados y orígenes; y si el antropónimo deriva del topónimo, es la etimología de éste la que hay que estudiar; y al contrario; y, de igual modo, se discute sobre si la relación entre el nombre geográfico y el de persona influye en la determinación de sus significados correspondientes. Sobre estas cosas, desgraciadamente, aunque la discusión ha sido larga, las conclusiones definitivas no, el origen y significado del concepto “Europa” es un tema pendiente para la filología clásica: no podemos afirmar que “Europa” sea un nombre de persona o de una diosa independiente del geográfico o que uno derive del otro; se discute sin que haya acuerdo definitivo si la versión continental del mito es más antigua que la cretense, que es la más difundida; asimismo el asunto se hace más intrincado cuando se señalan ciertas conexiones con las tierras orientales de Fenicia. Por tanto, está por hacer el estudio global y definitivo sobre la profusión del nombre en Grecia aplicado a divinidades, fuentes, lugares, personas y diosas, y sus diversas variantes formales, etimología,

localización geográfica del mito (Asia, Beocia, Tracia, Creta), estadios de evolución y relaciones entre versiones, que cierre el complejo y abierto tema del mito de Europa en la *Antigüedad*.

En relación con la formación, finalmente, también se ha estudiado si la palabra es un compuesto o puede ser considerado un derivado; y en cualquier caso de los dos, cuáles son sus formantes. A continuación intentaremos exponer breve y claramente, el estado de la cuestión.

Comenzaremos por la explicación del nombre como un término griego de origen indoeuropeo. El nombre Εὐρώπη es muy antiguo y se remonta a la edad micénica¹¹. Comúnmente es explicado como un compuesto formado sobre la raíz εὐρ- (del indoeuropeo **ewer-*), de εὐρύς, εὐρεῖα, εὐρύ (“ancho”, “espacioso”, “extenso”, “largo”, “vasto”) y εὖρος, εὖρος, τὸ (“anchura”); en griego este formante es muy productivo en los nombres y topónimos compuestos¹². El segundo elemento de la palabra sería el lexema ὤπ-, de ὤψ, ὀπός, ἡ / ὁ (“faz”, “vista”, “rostro”, “semblante”, “cara”, “aspecto”, “ojo”). También muy frecuente en los compuestos¹³. Así pues, el significado más aceptado sería “la de grandes ojos” o “la de cara redonda” o “la de ancha cara”, que puede ser reinterpretado como sinónimo de “luna llena”. Pero hay otras etimologías griegas: para Schmitt, Εὐρώπη proviene de εὐρύοπα (“longividente”)¹⁴. Igualmente, Marsà cree que la noción “de grandes ojos”, aplicada a un lugar, significaría “un espacio con amplia perspectiva”, que bien podríamos relacionar con una llanura, como la Beocia, con la que se relaciona el mito también en su otra versión continental; o con la idea del “horizonte” y, por extensión, con

¹¹ Cf. C. Milani, “Note etimologiche su Εὐρώπη”, en M. Sordi (ed.), *L'Europa nel mondo antico*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 3-11, especialmente pp. 4 y 9-10; y “Concordanze onomastiche: dal micoe all’epos”, *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, 36 (1994-1995) pp. 251-276. El libro editado por Sordi es más que interesante y presenta muy documentados estudios sobre el mito de Europa, que iremos citando en los lugares adecuados.

¹² Cf. Milani, art. cit. en la nota anterior, 1986, pp. 4-6.

¹³ Cf. Milani, art. cit. en la n. 11, 1986, p. 6.

¹⁴ Cf. Milani, art. cit. en la n. 11, 1986, p. 4.

“occidente”. Marsà propone una segunda interpretación: el primer componente de la palabra sería εὖ (“abundante”, “bien”, “bueno”, “noble”) y el segundo elemento ῥωπάς, - ᾶδος, ἡ, de ῥώψ, ῥωπός, ἡ, (“brezo”, “broza”, “matorral”, “ramaje”, “zarzas”), de donde el significado sería “abundante en maleza”, que pone en relación con los lugares de Gortina y Cnossos; el primero lo rechaza (sin acordarse de los plátanos siempre verdes de Gortina) por considerar el nombre de la ciudad posterior al mito, ya que se lo habría dado un nieto de Europa, el hijo de Radamantis, Gortis; en cuanto a la opción de Cnossos no la justifica; más tarde, refiriéndose a los alrededores de Tebas, lugar donde Zeus raptó a Europa en la versión beocia del mito, nos advierte que en la *Ilíada*, IV, 383, éste es calificado como λεχεποῖς (“herboso”), lo cual establecería una relación con la segunda etimología que propone¹⁵.

Si relacionamos el primer componente de la palabra con εὐρώς o εὐρώεις, -ώεσσα, - ὤεν (“nebuloso”, “oscuro”, “sombrio”, “tenebroso”), debería significar “de mirada oscura”, pues, según Aly, Εὐρώπη sería el femenino de un adjetivo εὐρωπός¹⁶, noción que, aplicada al topónimo, sería “país de las tinieblas, del ocaso, Occidente”; asimismo, Gruppe considera sendas palabras corradicales y Εὐρώπη, como teónimo, podría traducirse como “la oscura” y designaría a la diosa Europa de la luna nueva¹⁷.

Hay quienes piensan que es un nombre de origen prehelénico, que significaría genéricamente “occidente”, que más tarde fue tomado por el griego; o que recogería el nombre de una diosa madre pelasga¹⁸.

¹⁵ Cf. V. Marsà González, “El origen de Europa ¿mítico o geográfico?”, en J. J. Ferrer Maestro y P. Barceló Batiste (eds.), *I Congreso Internacional “Europa: historia, imagen y mito”*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2008, pp. 37-46, especialmente pp. 38-39.

¹⁶ Cf. Milani, art. cit. en la n. 11, 1986, p. 4-5; Càssola, art. cit. en la n. 9, pp. 50-52.

¹⁷ Cf. F. Luciani, “La presunta origine semítica del nome Europa”, en *L’Europa nel mondo antico*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 12-26, especialmente pp. 14-15; Càssola, art. cit. en la n. 9, p. 50 (n. 109).

¹⁸ Cf. L. Deroy, “Le nom de l’Europe, son origine et son histoire”, *Revue Internationale d’Onomastique*, 11 (1959) 1-22; P. Gommers, “La mythique Europe n’est ni phénicienne ni princesse”, en O. Wattel de Croizant

Otra alternativa sería la etimología semítica. Tal idea viene del siglo XIX: Εὐρώπη derivaría de una raíz semítica, presente en las diversas lenguas de esta rama, **^crb, ereb* (“atardecer”, “occidente”, “oscura”, “tarde”) y tendría el significado de “tierra donde se pone el sol u occidente”¹⁹. Algunos autores, aunque también admiten la posibilidad del origen griego, relacionan ἔρεβος (“oscuridad”, “sombra”, “tinieblas”) con esta raíz²⁰. Milani admite esta posibilidad, aunque aclara que generalmente esta voz es analizada como indoeuropea. Sin embargo, para esta autora la relación entre la raíz semítica o ἔρεβος (sea de origen semita o indoeuropeo) y Εὐρώπη (aunque admite que éste último término podría ser la adaptación de un étimo semita) es indemostrable desde el punto de vista fonético y, por tanto, Εὐρώπη sería un nombre griego²¹. A la vez, desde el punto de vista semántico, hay tres pasajes²², en que el término εὐρωπός adquiere el significado de “tenebroso” “crepuscular” y, por tanto, “occidental”; de tal modo que semánticamente sí se podría emparentar con la raíz **^cerab* con el significado de “Occidente”. Ahora bien, esta explicación daría cuenta del nombre geográfico únicamente y no del del personaje mitológico. Únicamente una interpretación lunar del mito permite unir semánticamente los dos aspectos, antropónimo y geográfico, del nombre Europa²³. Prandi hace una imaginativa propuesta. Parte de la idea de que “cadmeos” significa “orientales” a partir de una raíz semita **qdm*; y “Europa” “Occidente”, como ya hemos visto: a finales del segundo milenio

et G. A. Montifroy, *D’Europe à l’Europe*, IV. *Europe entre Orient et Occident. Du mythe à la Géopolitique*, L’Age d’Homme, Lausanne, 2007, pp. 78-88.

¹⁹ Cf. Luciani, art. cit. en la n. 17; este autor historia desde sus orígenes con profusión de referencias bibliográficas las diversas aportaciones de los estudiosos sobre esta teoría. Entre los defensores de la teoría semítica están: M. C. Astour, “Greek Names in the Semitic World and Semitic Names in the Greek World”, *The Journal of Near Eastern Studies*, 23 (1964) 193-201; y *Hellenosemitica. An Ethnic and Cultural Study in West-Semitic Impact of Mycenaean Greece*, Leiden, Brill, 1965, pp. 128-139, 223; o J. Granarolo, “Europe et l’Europe”, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 35 (1979) 67-82.

²⁰ Cf. Luciani, art. cit. en la n. 17, pp. 15 y 17.

²¹ Cf. Milani, art. cit. en la n. 11, 1986, pp. 9-10.

²² Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, v. 626; Opiano, *Halieutica*. 3, 20; Hesiquio, *Lexicon*, s. v. Εὐρώπη; cf. Milani, art. cit. en la n. 11, 1986, p. 10.

²³ Cf. Milani, art. cit. en la n. 11, 1986, pp. 10-11.

los orientales cadmeos migran y buscan una nueva tierra hasta que se instalan en la región continental de Beocia, a la que llaman Europa. Andando el tiempo, el nombre del lugar se convierte en el de la princesa, que toma el mismo nombre del corónimo; e, igualmente, el de los cadmeos se convierte en el propio de persona Cadmo, que más tarde se reinterpretaría como su epónimo²⁴. Luciani, que revisa en profundidad la propuesta semítica, la rechaza de forma que parece definitiva por razones lingüísticas, fonéticas, semánticas, e históricas²⁵. Gommers también rechaza la etimología semítica aduciendo que en la historia fenicia o de Asia Menor no hay diosa ni persona que porte este nombre; que en la familia semítica de lenguas no hay nombres propios contruidos sobre la base “*ereb*”; y que, sin embargo, el nombre Europa es frecuente en Grecia²⁶.

Por último, y esto, por el momento parece la postura más prudente, hay autores que consideran la etimología del nombre oscura. Chantraine sería su representante más ilustre. Para él el antropónimo, sobre el que no da etimología, sería en origen distinto del topónimo, el cual derivaría de εὐρωπός. Su conclusión es que la etimología de la palabra es ignorada²⁷. Así pues, tras muchos siglos aún debemos adoptar la actitud de Heródoto, que declaraba que desconocía el origen y el significado de la palabra.

5. Metodología diacrónica

Nuestra exposición seguirá un orden cronológico. Estimamos que de este modo podremos observar más detalladamente y en toda su profundidad las diversas características

²⁴ Cf. L. Prandi, “Europa e i Cadmei: la ‘versione beotica’ del mito”, en M. Sordi (ed.), *L’Europa nel mondo antico*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 37-48, especialmente pp. 43 y 46-48.

²⁵ Cf. art. cit. en la n. 17.

²⁶ Cf. art. cit. en la n. 18; se oponen igualmente a esta etimología B. W. W. Dombrowski, *Der Name Europa auf seinem Griechischen und Altsyrischen Hintergrund. Ein Beitrag zur ostmediterranen Kultur und Religionsgeschichte in frühgriechischer Zeit*, Amsterdam, Hakkert, 1984, p. 15; y Càssola, cf. art. cit. en la n. 9, pp. 48-50.

²⁷ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, II, Paris, Klincksieck, 1970, p. 388.

y cambios que el mito haya podido sufrir en su orden natural a lo largo de su evolución en la historia.

En primer lugar, haremos referencia a las fuentes clásicas del mito. Hemos procedido al análisis exhaustivo de todos los testimonios clásicos que se refieren a él, incluidas breves alusiones, con el fin de presentar con la mayor minuciosidad posible todos los motivos y episodios que le conciernen y cómo se configuró en las fuentes. Desgraciadamente tenemos un conocimiento mínimo de otros autores que escribieron sobre el mito, bien porque los textos no se han conservado y tenemos noticia de ellos por meras referencias de otros escritores al título o al tema que trataban, o porque apenas quedan fragmentos en forma de cita, generalmente breves y fragmentados.

El primero de ellos sería Eumelo de Corinto, s. VIII a. C., que escribió una *Europia*²⁸ de la que conservamos tres referencias: en el Schol. VEN. y min. Hom. *Il.* Z (VI) 131²⁹; en Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 24, 164, 3³⁰; y en Pausanias, *Descr. Graec.* IX,

²⁸ Cf. *Fragmentos de épica griega arcaica*, ed. de A. Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1979, pp. 253-254.

²⁹ El texto original dice (cf. *Poetarum epicorum graecorum testimonia et fragmenta*, I, ed. de A. Bernabé Pajares, Leipzig, Teubner, 1987, p. 112, fr. 11):

Διώνυσος ὁ Διὸς καὶ Σεμέλης παῖς, ἐν Κυβέλοις τῆς Φρυγίας ὑπὸ τῆς Ῥέας τυχὼν καθαρμῶν καὶ διαθεῖς τὰς τελετὰς καὶ λαβὼν πᾶσαν παρὰ τῆς θεᾶς τὴν διασκευήν, ἀνὰ πᾶσαν ἐφέρετο τὴν γῆν χορεύων, καὶ τιμῶν τυγχάνων προηγείτο πάντων ἀνθρώπων. παραγενόμενον δὲ αὐτὸν εἰς τὴν Θράικην Λυκοῦργος ὁ Δρύαντος, λυπήσας Ἥρας μίσει, μύωπι ἀπελαύνει αὐτὸν τῆς γῆς καὶ καθάπτεται αὐτῶν τῶν τούτου τιτηνῶν· ἐτύγχανον γὰρ αὐτῶι συνοργιάζουσιν· θεηλάτῳ δὲ ἐλαυνόμενος μάστιγι τὸν θεὸν ἔσπευδε τιμωρήσασθαι. ὁ δὲ ὑπὸ δέους εἰς τὴν θάλασσαν καταδύνει, καὶ ὑπὸ Θέτιδος ὑπολαμβάνεται καὶ Εὐρυνόμης. ὁ οὖν Λυκοῦργος οὐκ ἀμισθὶ δυσσεβήσας ἔδωκε τὴν ἐξ ἀνθρώπων δίκην· ἀφηρέθη γὰρ πρὸς τοῦ Διὸς τὸν ὀφθαλμόν. τῆς ἱστορίας πολλοὶ ἐμνήσθησαν, προηγουμένως δὲ ὁ τὴν Εὐρωπίαν πεποιηκὼς Εὐμηλος.

Y la traducción española dice así (cf. *op. cit.* en la nota superior, p. 260, fr. 10):

Dioniso, el hijo de Zeus y Semele, que se hallaba en Cibelos de Frigia purificándose con Rea, iniciándose en las ceremonias religiosas y aprendiendo de la diosa todo lo que se necesitaba para ellas, recorrió toda la tierra y, hallando coros y honras, guiaba a todos los hombres.

5, 8, que, aunque no nombra explícitamente a Eumelo, supuestamente sería el autor del que se habla³¹. Ninguno de los tres textos aporta información relevante sobre nuestro mito.

El segundo es Estesícoro (s. VI a. C.), que escribió un poema titulado *Europea*, del que no hay fragmentos originales³². El número 195 (Schol. Eur. *Phoen.* 670), editado por Page, lo cita³³; además, según Rodríguez Adrados, los fragmentos 236³⁴ y 237³⁵ del mismo

Pero al llegar a Tracia, Licurgo, el hijo de Driante, contristado por el odio de Hera, lo expulsa de la región con una aguijada y la emprende con él y con sus nodrizas, pues se hallaban participando con él en las orgías. A impulsos de un látigo movido por dioses, se apresuró a castigar al Dios y Dioniso, por miedo, se zambulle en el mar y se acoge bajo la protección de Tetis y Eurínoma. Licurgo, no sin sanción por obrar impiamente, pagó el castigo de los hombres, pues se vio privado de la vista por Zeus.

Muchos contaron la historia, pero en primer lugar el autor de la *Europia*, Eumelo.

³⁰ El fragmento original reza así (cf. *op. cit.* en la nota anterior, 1987, p. 113, fr. 12):

ἀλλὰ καὶ ὁ τὴν Εὐρωπίαν ποιήσας ἱστορεῖ τὸ ἐν Δελφοῖς ἄγαλμα Ἀπόλλωνος κίονα εἶναι διὰ τῶνδε·

ὄφρα θεῶι δεκάτην ἀκροθινίᾳ τε κρεμάσαιμεν
σταθμῶν ἐκ ζαθέων καὶ κίονος ὑψηλοῖο.

Y la traducción española (cf. *op. cit.* en la n. 28, p. 261, fr. 11):

Pero también el autor de la *Europia* cuenta que la estatua de Apolo en Delfos era un pilar, en los siguientes términos:

Para que le colguemos al dios el diezmo y el botín de las sacras
construcciones del alto pilar.

³¹ El texto griego es el siguiente (cf. *op. cit.* en la n. 29, 1987, p. 113, fr. 13):

ὁ δὲ τὰ ἔπη τὰ ἐς Εὐρώπην ποιήσας φησὶν Ἀμφίονα χρήσασθαι λύραι πρῶτον
Ἑρμοῦ διδάξαντος. πεποίηκε δὲ καὶ <περὶ> λίθων καὶ θηρίων, ὅτι καὶ ταῦτα αἰδὼν ἦγε.

Y la traducción española es ésta (cf. *op. cit.* en la n. 28, p. 261, fr. 12):

El autor del poema épico sobre Europa dice que Anfión fue el primero que usó la lira, enseñado por Hermes, y dice respecto a las piedras y las fieras que también se las llevaba detrás cuando tocaba.

³² Cf. *Lírica griega arcaica*, ed. de F. Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 1986 (1.ª reimp. de la 1.ª ed., 1980), pp. 217-218.

³³ Dice así (cf. *Poetae Melici Graeci*, ed. de D. L. Page, Oxford, Oxford University Press, 1975, 2.ª reimp. de la 1.ª ed.: 1962, p.108):

editor, sin ser adscritos a ningún título, podrían pertenecer también a esta obra³⁶. El primero se refiere a la tradición beocia en relación con Europa y es un testimonio sobre la obra de Estesícoro; el segundo recuerda el mito tebano de Acteón que también pudo estar en esta

ὁ μὲν Στησίχορος ἐν Εὐρώπῃαι τὴν Ἀθηνᾶν ἐσπαρκέναι τοὺς ὀδόντας φησίν.

Estesícoro dice en su *Europa* que Atenea sembró los dientes.

³⁴ Este fragmento se encuentra en Pausanias, *Descripción de Grecia*, IX, 2, 3 (cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 124):

τοῖς δὲ ἐκ Μεγάρων ἰοῦσι πηγὴ τέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ καὶ προελθοῦσιν ὀλίγον πέτρα· καλοῦσι δὲ τὴν μὲν Ἀκταίωνος κοίτην, ἐπὶ ταύτῃ καθεύδειν φάμενοι τῇ πέτρῃ τὸν Ἀκταίωνα ὁπότε κάμοι θηρεύων, ἐς δὲ τὴν πηγὴν ἐνιδεῖν λέγουσιν αὐτὸν λουομένης Ἀρτέμιδος ἐν τῇ πηγῇ. Στησίχορος δὲ ὁ Ἱμεραῖος ἔγραψεν ἐλάφου περιβαλεῖν δέρμα Ἀκταίωνι τὴν θεόν, παρασκευάζουσάν οἱ τὸν ἐκ τῶν κυνῶν θάνατον ἵνα δὴ μὴ γυναῖκα Σεμέλην λάβοι.

La traducción es la siguiente (cf. Pausanias, *Descripción de Grecia. Libros VII-X*, ed. de M.^a C. Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994, p. 246):

Viniendo desde Mégara hay una fuente a la derecha, y avanzando un poco, una roca. La llaman “lecho de Acteón”, porque dicen que sobre esta roca dormía Acteón cuando se cansaba de cazar, y dicen que en la fuente vio a Ártemis bañándose. Estesícoro de Hímera cuenta que la diosa cubrió a Acteón con una piel de ciervo y así preparó su muerte por medio de sus perros, para que no tomara por mujer a Sémele.

³⁵ Que se encuentra en Estrabón, I, 2, 34 (cf. *op. cit.* en la n. 33, p. 124):

Ἡσίοδος δ' ἐν καταλόγῳ φησί· καὶ κούρην Ἀράβοιο τὸν Ἑρμῶν ἀκάκητα / γείνατο καὶ Θρονίη κούρη Βήλοιο ἄνακτος. οὕτω δὲ καὶ Στησίχορος λέγει. εἰκάζειν οὖν ἔστιν ὅτι ἀπὸ τούτου καὶ ἡ χώρα Ἀραβία ἤδη τότε ὠνομάζετο· κατὰ δὲ τοὺς ἥρωας τυχὸν ἴσως οὕτω.

Y la traducción es ésta (cf. Estrabón *Geografía. Libros I-II*, ed. de J. García Blanco y J. L. García Ramón, Madrid, Gredos, 2002, 1.^a reimp. de la 1.^a ed.: 1991, p. 317):

Hesíodo en el *Catálogo* dice:

y a la hija de Arabo, al cual engendraron el socorredor Hermaón
y Tronía, hija del soberano Belo.

Y así también dice Estesícoro. Es posible, pues, conjeturar que a partir del citado Arabo, la tierra se iba llamando ya entonces Arabia; en cambio, en tiempo de los héroes quizá aún no ocurría así.

³⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 32, p. 217.

obra; y el tercero tiene que ver con el linaje de Europa; pero ninguno de los tres recoge información directa sobre nuestra princesa.

En tercer lugar, Simónides escribió una *Europa* que sólo conocemos por un testimonio legado por Aristófanes de Bizancio³⁷. La cita ya hace alusión a la metamorfosis del dios en toro.

Cuarto, Asio de Samos (*ca.* VII-VI a. C.), del cual tenemos una referencia en Pausanias VII, 4, 1³⁸, en la que nombra como padres de Europa a Fénix y Perimeda.

En quinto lugar, Hermipo, poeta datado en el s. V a. C., escribió una *Εὐρώπη* de la que conservamos otro breve fragmento, sin valor para nuestra pesquisa³⁹.

En sexto lugar, Platón el Cómico (460-389 a. C.) también escribió una comedia titulada *Europa*, de la que se conservan dos pasajes. El primero, testimoniado por Ateneo

³⁷ Dice así (*cf.* Aristophanis Byzantii *Fragmenta*, ed. de W. J. Slater, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1986, p. 47):

Σιμωνίδης δὲ ἐν τῇ Εὐρώπῃ τὸν ταῦρον ὅτε μὲν ταῦρον, ὅτε δὲ μῆλον, ὅτε δὲ πρόβατον ὀνομάζει.

Y Simónides, en su *Europa*, llama al toro unas veces toro, otras carnero, otras buey.

³⁸ El texto griego es el siguiente (*cf.* Pausanias, *Description of Greece*, III, ed. de W. H. S. Jones, London-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press, 1966, 4.^a reimp. de la 1.^a ed.: 1933, p. 186):

Ἄσιος δὲ ὁ Ἀμφιπτολέμου Σάμιος ἐποίησεν ἐν τοῖς ἔπεσιν ὡς Φοῖνικι ἐκ Περιμήδης τῆς Οἰνέως γένοιτο Ἀστυπάλαια καὶ Εὐρώπη,

Y la traducción al español (*cf.* Herrero, *op. cit.* en la n. 34, p. 22):

Asio de Samos, hijo de Anfíptolemo, dice en sus versos que Fénix tuvo de Perimede, la hija de Eneo, a Astipalea y a Europa,

³⁹ El pequeño fragmento sería el siguiente (*cf.* *Poetae Comici Graeci*, V, ed. de R. Kassel et C. Austin, Berolini et Novi Eboraci, Walter de Gruyter, 1986, p. 571, frg. 23):

ρύζων ἅπαντας ἀπέδομαι τοὺς δακτύλους
gruñendo como un perro comeré todos los dedos.

en el *Banquete de los eruditos*, VII, 328 F⁴⁰; el segundo, legado por el mismo autor en la misma obra, IX, 367 C-D⁴¹; ninguno de los dos aporta información pertinente para nuestro estudio.

⁴⁰ En griego (cf. Athenaeus, *The deipnosophists*, III, ed. de C. B. Gulick, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1967, 2.^a reimp. de la 1.^a ed.: 1929, p. 480):

πρημνάδας δὲ τὰς θυννίδας ἔλεγον. Πλάτων Εὐρώπῃ·
 ἄλιευόμενός ποτ' αὐτὸν εἴλον ἀνδράχνη
 μετὰ πρημνάδων, κᾶπειτ' ἀφ᾽ ἧς ὅτι ἦν βόαξ

La traducción dice así (cf. Ateneo, *Banquete de los eruditos*, VI-VII, ed. de L. Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, Gredos, 2006, p. 307):

Llaman *prēmnaides* a los atunes hembra. Platón, en *Europa*:
 Cierta vez que estaba de pesca lo capturé con verdolaga
 junto con unas “*prēmnaides*”, y después lo solté porque era una boga.

⁴¹ En griego el texto es así (cf. Athenaeus, *The Deipnosophists*, IV, ed. de C. B. Gulick, Heinemann-Harvard University Press, London-Cambridge, 1969, 3.^a reimp. de la 1.^a ed.: 1930, pp. 162-164):

ἐν δὲ Εὐρώπῃ πάλιν ἐπὶ παροψήματος διὰ πλειόνων εἴρηκεν, ἐν οἷς ἐστι καὶ τάδε·
 Α. γυνὴ καθεύδουσ' ἐστὶν ἄργόν. Ζ. μανθάνω.
 Α. ἐγρηγορίας δ' εἰσὶν αἱ παροψίδες
 αὐταὶ μόνον κρεῖττον πολὺ χρῆμ' εἰς ἡδονήν
 ἢ τᾶλλα. Ζ. βείνου γάρ τινες παροψίδες
 εἰς', ἀντιβολῶ σ';

La traducción al español es (cf. Ateneo, *Banquete de los eruditos. Libros VIII-X*, ed. de L. Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, Gredos, 2006, pp. 113-114):

Y en *Europa* habla de nuevo más por extenso sobre guarniciones, en unos versos entre los que se encuentran también los siguientes:

A- Una mujer dormida es cosa ociosa. B- Te sigo.
 A- Pero si está despierta, son las guarniciones
 solamente de por sí una contribución al placer mucho mayor
 que el resto. B- ¿Es que hay alguna guarnición
 para follar, por favor te lo pregunto?

Como se ve, el tratamiento degradado y humorístico del mito se da desde muy temprano. Para Sanchís, tal vez el primer interlocutor de este diálogo sea Zeus y la mujer dormida Europa (cf. J. L. Sanchís Llopis, “La comedia mitológica de Platón el Cómico”, *Helmántica*, 48 (1997) 323-340, especialmente 324-325).

La séptima referencia pertenece a Eubulo, del que, para ilustrar la proverbial glotonería de los beocios, es citada entre otras una comedia titulada *Europa* también por Ateneo de Náucratis en *Deipnosophistas*, X, 417, C, cuando éste habla de ciertas naciones satirizadas por su gula⁴²; por lo demás, el fragmento no hace a nuestro caso.

Sin embargo, los textos que nos han llegado los hemos organizado del siguiente modo: en primer lugar, hemos estudiado la tradición y la configuración del mito en los textos previos a Ovidio; seguidamente, hemos analizado los textos del mismo Ovidio, como ingenio que es crisol de los autores anteriores y modelo de los siguientes; finalmente, hemos manejado otro bloque de textos antiguos posteriores al poeta de Sulmona.

Tras el análisis de las fuentes clásicas, señalamos algunos manuales mitográficos y traducciones de Ovidio como fuentes secundarias. Por último, nos centraremos en los textos castellanos que se ocupan de nuestro mito, con el fin de intentar bosquejar cuál ha sido la historia de su transmisión y los diversos tratamientos de que ha gozado, con el fin de entregar una panorámica global de lo que ha sido la historia de este mito en nuestras letras. Sin embargo, en el caso de los textos españoles, sólo nos referimos a los que lo desarrollan, total o parcialmente de forma exenta o en el marco de otro texto, pero en extenso. Múltiples son también las pequeñas referencias en forma de alusiones, apelaciones, comparaciones, ejemplos, metáforas, nominaciones o perífrasis que aluden al mito. De éstas no nos

⁴² En griego dice así (cf. Gulick, *op. cit.* en la n. 41, p. 388):

Καὶ ἐν Εὐρώπῃ
κτίζε Βοιωτῶν πόλιν,
ἀνδρῶν ἀρίστων ἐσθίειν δι' ἡμέρας;

La traducción española es la siguiente (cf. *Fragmentos de la comedia media*, ed. de J. Sanchís Llopis, R. Montañés Gómez y J. Pérez Asensio, Madrid, Gredos, 2007, p. 535, frg. 33):

[Y en la *Europa*:]
Edifica la ciudad de los beocios,
hombres los mejores en comer durante el día entero

Como se ve, el fragmento nada aporta sobre el mito que estudiamos; para Sanchís, Montañés y Pérez, los dos versos podrían aludir el oráculo revelado a Cadmo.

ocuparemos, pues harían imposible la realización del trabajo. Las hemos desechado por dos razones: porque son tan numerosas que por su volumen, hacer un censo de ellas, aun incompleto, es tarea imposible; y porque su función y significado (lucimiento erudito, cita) no aportan ninguna cuestión sustancial al estudio de la transmisión propiamente dicha que nos ocupa. Finalmente, expondremos nuestras conclusiones y la bibliografía correspondiente.

Así pues, esta tesis es un estudio diacrónico de los textos literarios grecolatinos que relatan el mito de Europa y de su transmisión en la literatura española.

Conviene decir también qué no es. Debemos distinguir entre estudios mitológicos y literarios. Nuestra tesis no es mitología, no indaga sobre el mito, sobre su definición y naturaleza, origen, funciones e interpretación; aunque en ocasiones nos refiramos a estos aspectos, en especial a los dos últimos. Es muy probable que el mito dejase o empezase a dejar de estar vivo, de ser parte de la propia existencia de los hombres, como núcleo que forma su cosmovisión y que integra de forma absoluta la realidad misma que se percibe y experimenta, cuando, en un proceso secular y paulatino, pasó de ser una realidad espiritual y social común a todos los individuos, vivida y transmitida por ellos por medio del rito y la oralidad desde tiempos ancestrales, a ser un fósil literario, desprovisto de su naturaleza primigenia de experiencia vital y convertido en la literatura en narración y producto artístico, objeto de la atención de cada vez más, con el paso de los siglos, unos pocos cultos. Efectivamente, por su propia naturaleza, la innovación formal y la reflexión, la literatura desde la primera letra comenzó a desgastar la naturaleza esencial del mito convirtiéndolo en un repertorio de temas literarios al final del proceso. Nosotros nos centramos en este último estadio literario del mito, y, por esta razón, consideramos nuestro trabajo un estudio de historia de la literatura, que intenta mostrar cómo evoluciona un relato mitológico, no un mito, en los textos, es decir, su tradición literaria, entendida ésta como los lazos formales, históricos, temáticos e interpretativos que se establecen entre un conjunto de obras. Este estadio del mito, su metamorfosis en literatura empieza a producirse, parece lógico, desde el primer momento en que éste se fija por escrito en un

libro; y ya en la misma *Antigüedad*, se transformó en mero asunto libresco y poético, como puede ser la obra del mismo Ovidio.

Por supuesto, el rapto de Europa es una constante en las artes plásticas de la cultura occidental, un estudio complementario de su presencia y desarrollo en éstas contribuiría a una mejor comprensión de su tradición, pero prescindo de su estudio por exceder los límites de este trabajo y porque conlleva el estudio de otro tipo de materiales ajenos a la literatura y a las posibilidades del autor.

6. Análisis de los textos

Una cuestión nos ha preocupado constantemente en la elaboración de este trabajo: qué textos debíamos utilizar y cómo debíamos presentarlos, con qué nivel de exhaustividad debíamos referirnos a ellos y citarlos, hasta dónde debíamos llegar al mostrar el análisis intertextual. Tras muchísimas reflexiones al respecto, hemos decidido pecar por exceso.

En relación con el tratamiento de los textos, en todos aquellos que nos ha sido posible hemos intentado seguir siempre la misma pauta de estudio. Junto a una mínima presentación del autor y la obra que tratamos hemos reproducido el texto que contenía el mito; sólo recogemos los que, sea cual sea el género literario al que pertenezcan, como ya hemos dicho, desarrollan de una manera orgánica todo el mito o una parte concreta de éste; si el texto que nos ocupe tiene como tema único el rapto de Europa, lo reproducimos en su totalidad y si, por el contrario, se inserta en otra composición mayor, sólo hemos tomado la parte que nos importa. Tras los textos viene un comentario que expone sus partes, episodios y motivos y la comparación de éstos con los de la tradición.

Aprendimos de Dámaso Alonso que los textos están relacionados tanto en el “significado” como en lo “significante”⁴³. Así pues, en primer lugar, dedicaremos nuestra atención al significante, a la detallada exposición positivista de los puntos de contacto, las semejanzas, las variantes y diferencias entre los textos. Si bien este ejercicio minucioso es de aburrida y difícil lectura y hoy en muchos casos hasta denostado por antiguo, nos parece que metodológicamente es un acto previo fundamental para llevar a buen término nuestro trabajo; y que, objetivamente, como método, es preceptivo y debería estar más allá de las modas críticas. Pues es precisamente desde las diferencias o coincidencias textuales (pues son elementos constituyentes básicos en la comparación de textos) desde donde se infieren los rasgos significativos que caracterizan a unos textos y los sitúan frente a los demás en la corriente de la tradición no sólo diacrónicamente sino también sincrónicamente. En cualquier caso, consideramos fundamental poner a la vista las fuentes, sin que nos importe la extensión de los textos, para que el lector los tenga bien a mano, pues son el material básico con que trabajamos y la materia primordial de la que parte todo estudio; y, en segundo término, presentar las relaciones intertextuales y sus variantes entre los diversos textos con sus amplificaciones y supresiones, como método de prueba y constatación de cualquiera de nuestras afirmaciones. Así pues, en el análisis de los paralelos intertextuales, en pos de nuestra máxima de mejor mostrar y demostrar que nombrar y citar, hemos citado una y otra vez cuantas veces hemos creído necesario los textos, episodios y motivos, pertinentes para compararlos. Es evidente que la lectura se ralentiza, pero también lo es que la comparación sistemática por su rigor eleva a evidencia y hace patente lo que se derive de ella.

Ahora bien, si nos conformásemos con reproducir una relación especular formal entre textos sin más, estaríamos dando sólo un primer paso de caracterización y clasificación. Pero cada una de las variantes a las que nos referimos son precisamente los marcadores que nos permiten intentar explicar los textos en relación con su contexto general, literario e histórico. Las diferencias estéticas y formales son el aviso de los

⁴³ Cf. D. Alonso, “¿Tradición o poligénesis?”, en *Obras completas*, VIII, Madrid, Gredos, 1985, pp. 707-731, especialmente 719-720.

cambios de perspectiva comunicativa y de contenido. Así pues, más allá de la enumeración positiva de hechos literarios formales y su recepción, pretendemos sirviéndonos de este instrumento dar cuenta también de la significación de los textos en el lugar literario que ocupan, pues toda recreación literaria y su posible interpretación descansa sobre su tradición literaria formal por un lado, su tiempo ideológico y estético por otro y, en última instancia, sobre el autor y su intención comunicativa.

Por último, en cada apartado, formularemos algunas observaciones a modo de conclusión donde intentaremos dar cuenta del puesto que cada texto ocupa en la tradición y del significado y la función del mito en virtud de los diversos aspectos que lo configuren.

Con relación a los textos grecorromanos, nos hemos planteado también cuáles debían ser objeto de nuestro estudio. Hemos reproducido todos los que nos han parecido pertinentes, incluso los que podrían parecer despreciables por su tamaño y tradicionalmente se arrinconan en este tipo de estudios por no ser textos nucleares. A ello nos decidió, si bien un argumento menor, la siguiente analogía: si en cualquier edición de textos fragmentarios o deteriorados, los filólogos no olvidan ni una letra, ni una palabra, parece de aplicación el mismo método con los textos literarios. Pero acaso exista un argumento mayor: tal vez lo que para nosotros en muchos casos sean textos sin mayor importancia para otros con más visión tengan un sentido y alcance significativos. Así pues, llegamos a la conclusión de que, bien para servir para otros o para intentar nosotros mismos un análisis detallado de las fuentes del mito, debía ser nuestro objeto primero mostrar el texto y no sólo nombrarlo o citarlo sin traerlo al papel. Así pues, en el caso de los textos clásicos hemos reflejado todos, incluso los que pueden parecer, o son, insignificantes y prescindibles, aun a riesgo de que se nos pueda corregir esta decisión y se nos pueda reprochar el ser prolijos. Creo que tal postura ha tenido fruto en nuestro caso. Pondré algún ejemplo que lo demuestre. En primer lugar, de la comparación de todos los textos obtenemos la información de que Agénor como padre de Europa es la variante minoritaria desde Homero hasta Ovidio; sospechamos que es por esto por lo que Ovidio la utilizó como variación y demostración de su originalidad y erudición. Por otro lado, con respecto al motivo del besamanos (los besos que el toro da a la princesa en las manos cuando le ofrece flores), un texto de Apuleyo, que

bien podríamos haber arrinconado, nos sirve para proponer que en las letras españolas una segunda versión en que el toro amante besa los pies de la doncella tiene su origen en el escritor de Madaura. En tercer lugar, contemplar todos los fragmentos del mismo Ovidio, aquellos que ocupan decenas de versos, así como los que son un par, nos sirve para averiguar que el mito de Europa y muy concretamente la estampa de la virgen sobre el toro es una imagen que rondó al poeta durante toda su vida literaria. Por tanto, estos fragmentos sí tienen su relevancia y merece la pena que ocupen un lugar en nuestras páginas. Sin embargo, con alguna excepción, hemos prescindido de los escolios y los comentarios. Adentrarse en este inextricable paraje literario es un trabajo para otra tesis al menos y superaba el marco de este trabajo.

Los textos de la tradición española aquí presentados, si no son todos los que recrean el mito de Europa, son suficientes y la mayoría. No obstante, por muy exhaustiva que haya sido nuestra búsqueda, dado el inmenso volumen de nuestra literatura, cabe la posibilidad de que falte alguno. A pesar de ello, el tamaño de la muestra nos parece significativo, sirve como antología de textos sobre el tema, y a través de ella se puede seguir la evolución del mito en nuestras letras.

Por otro lado, tanto con respecto a los textos clásicos como a los escritos en romance, cuya autoría o datación es dudosa, hemos respetado su filiación y fecha tradicionales, pues no es objeto de esta tesis discutir estas cuestiones.

Muchas cuestiones filológicas como las anteriores o de otro porte nos han invitado a detenernos a cada paso tanto en los textos grecorromanos como en los hispánicos, pero abundar sobre nuestro sencillo esquema de trabajo y profundizar más allá de donde hemos ido, hubiese dado a esta tesis un volumen excesivo. Así que, a pesar de que en no pocas ocasiones hemos abandonado un autor con la desazonante sensación de no haber sido lo suficientemente profundos, hemos preferido no desviarnos de nuestro plan y centrarnos en el análisis intertextual y los puntos de estudio propuestos en este trabajo.

No obstante, aunque el objetivo de toda tesis es el presentar un estudio definitivo, sabemos que es un ideal efímero que se deshace con la aportación de sucesivos trabajos. En realidad, en esto consiste el avance de la investigación. En dar unos datos que, más tarde o más temprano, pueden ser desdichos o matizados o enriquecidos por otros. Así pues, la verdadera aportación de todo estudio es el servir de escalón para uno nuevo que le suceda. Desde este punto de vista, creemos que esta tesis cumple con esa función, pues presenta un estudio que faltaba a nuestra crítica, recopila una antología de textos e intenta dar una explicación coherente de su tradición. Si esto sirve a sucesivos estudiosos para amejorar lo dicho, nos damos por satisfechos con nuestro trabajo.

7. Mito, mitología, mitografía

No obstante, puesto que el presente trabajo es un estudio en torno al mito, parece conveniente que previamente a su desarrollo intentemos acercarnos al espinoso asunto de los conceptos y definición de mito, mitología y mitografía; así como a las funciones que se le atribuyen al mito; y a sus interpretaciones.

Esta aproximación no pretende profundizar sobre estos aspectos, sobre los que han corrido y correrán ríos de tinta, no somos ni historiadores de la religión ni antropólogos ni psicoanalistas ni sociólogos. Un estudio profundo de ellos nos desviaría de nuestro propósito y cambiaría la naturaleza de nuestro intento, al realizar una tesis sobre mitología y no sobre literatura. Este nuestro acercamiento tiene una función utilitaria, que, desde una perspectiva del análisis del mito como materia literaria, nos ayude a desentrañar y percibir con mayor claridad la recepción de esa materia misma.

Que es imposible reducir a una definición el universo estético, la estructura formal, el contenido y los significados y funciones del mito es algo generalmente aceptado⁴⁴. En relación con la religión, una buena parte de estos relatos, aunque no todos, está en contacto con lo sagrado. Socialmente es universal, pues pertenece a todos los grupos desde la realeza

⁴⁴ C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 2001 (1.ª ed., 1992), p.12.

hasta los esclavos. García Gual lo define del siguiente modo: “Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano”⁴⁵. En cuanto al tiempo mítico, no pensamos que se sitúe en lo más remoto, por el contrario, creemos que el mito pertenece a un tiempo, aunque inalcanzable para ellos, liminar con el de los mortales, pues, en el plano de lo espiritual, no deja de ser el puente entre el mundo de los hombres y la divinidad; y en el plano interno de los mismos relatos míticos no dejan de participar en ellos multitud de simples seres humanos; estos dos hechos demuestran la pretensión de cercanía a los dioses de quienes crearon esos mitos. Ruiz de Elvira considera que los tres elementos básicos del mito son “incomprobabilidad, pretensión de veridicidad, tradicionalidad”⁴⁶. En oposición al logos como discurso objetivo y racional, ontológicamente pertenece a esa otra faceta espiritual del ser humano relacionada con el lenguaje simbólico, es un relato heredado, tradicional, ahistórico, no siempre lógico, pero asumido por la comunidad como portador de una verdad simbólica. Su ejemplaridad consiste en que interpretado de forma alegórica, transmite una idea ética, existencial, religiosa o etiológica, que explica el mundo y la existencia. En este sentido, el mito no es real, pero habla de la realidad de los individuos, de su cultura y lleva las huellas de sus estructuras, que legitima. Así pues, estos relatos antiquísimos son reflejo de la sociedad en que se insertan, de sus anhelos, de su cosmogonía y de sus preocupaciones, y van cambiando según su comunidad evoluciona. Según Bermejo, el mito debe ser definido como algo perteneciente a un sistema global de representaciones que lo hace inteligible; y puesto que ese sistema referencial cambia con el trascurso de los años una definición universal es difícil. La literatura también contribuye a este constante cambio por ser un lugar donde se cuestionan las ideas y por su inmanente afán de innovación. Dada esta extraordinaria complejidad hay también autores, como Kirk⁴⁷, que discuten que se pueda formular una definición absoluta del mito.

⁴⁵ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 18.

⁴⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 5, p. 8.

⁴⁷ Cf. G. S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2002 (1.ª ed., 1974), pp. 17-32.

En cuanto a los componentes del mito griego, hay acuerdo general sobre que es el resultado de un cruce entre elementos indoeuropeos con el sustrato de las culturas mediterráneas y bajo la influencia del mundo oriental.

Los mitos suelen clasificarse en: antropogónicos: sobre el origen del hombre; cosmogónicos: los que explican la creación del universo; escatológicos: los que se refieren a la vida de ultratumba; etiológicos: los que aclaran el origen de los seres, cosas e instituciones; morales: los que relatan la lucha entre el bien y el mal y delimitan la esfera de lo correcto; teogónicos: los que dan fe del origen y la historia de los dioses.

Hay acuerdo general sobre la definición de mitología. Mitología tiene dos acepciones: conjunto de mitos; y disciplina que estudia los mitos. Casi como sinónimo de la disciplina usamos el concepto de “mitografía”, aunque aquella se aplicaría a textos científicos modernos y ésta a textos de antes del siglo XIX según Ruiz de Elvira⁴⁸.

8. Funciones del mito

En cuanto a las funciones del mito, aunque los límites no están bien definidos entre ellas, y algunas pueden ocupar el nicho de varias categorías, distinguiremos entre literarias y pragmáticas, no obstante que ambas se interpenetran y se presentan en los textos con múltiples mixturas.

Como funciones literarias distinguimos cuatro. En primer lugar, la función narrativa consistiría en el mero hecho de contar un mito por el mismo deseo de contar historias que los hombres sienten; aplicada a la tradición literaria sería además la recreación del argumento de un mito; Vicente Cristóbal se refiere a ella como mito “como argumento” o “función argumental”, lo que sería un mito literario; éste puede proporcionar “la materia misma” o “el esquema estructural” que “sirve como modelo narrativo” y pertenece al plano

⁴⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 5, p. 7.

de la *inuentio*⁴⁹; en este camino, para García Gual, las “*Metamorfosis* de Ovidio son mitos ya recontados como literatura, guiada por el mero placer de narrar [...]; donde los mitos son argumentos para la poesía”⁵⁰. En segundo lugar, la función estética, que pretende el adorno cultista y erudito del discurso mediante recursos muy usados, como son la alusión, la apelación, la perífrasis, la antonomasia; Cristóbal la nombra “como ornato” y estaría en el plano de la *elocutio*⁵¹. En tercer lugar, la función subjetiva o intimista, que presenta e identifica el sentir del autor con un mito que lo refleja. La función burlesca cuenta el mito utilizando éste metaliterariamente como parodia del mito en sí mismo o bien relacionado con otro referente desde un punto de vista jocoso.

Clasificamos las funciones pragmáticas en ocho. Primera, la función etiológica, como su nombre indica explicaría el origen de las cosas. La función intelectual se serviría del mito, como alegoría, o como comparación o como símbolo, para comprender cuestiones o hechos de la realidad, o ideas o sentimientos, relacionados con el devenir humano de los más diversos modos; en definitiva, para pensar al hombre y el mundo. En tercer lugar, la función moral presentaría el mito a la comunidad como espejo de conducta. La función psicológica del mito expresa los conflictos del individuo o de la colectividad. La función religiosa ilustra aspectos como el culto, los dogmas, la escatología o la fe. En sexto lugar, la función social explicaría y justificaría las costumbres, las leyes y la estructura de la sociedad; destacan en este sentido las opiniones de Malinowski y Dumézil. La séptima sería la función socializadora, pues el individuo que comparte una mitología con otros, se siente integrado en una comunidad. En octavo lugar, debemos referirnos a la función didáctica, pues todo mito, como acabamos de ver ilustra sobre algún aspecto. Por último, podemos referirnos a la función lúdica, en que el mito se convierte en objeto de diversión para quienes lo escuchan y narran.

⁴⁹ Cf. Cristóbal, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, art. cit. en la n. 2, pp. 32-33.

⁵⁰ Cf. *op. cit.* en n. 44, pp. 16-17.

⁵¹ Cf. Cristóbal, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, art. cit. en la n. 2, p. 33.

9. Posturas exegéticas e interpretaciones del mito

Sobre la interpretación de los mitos hemos de destacar antes de enumerar las principales teorías algunas ideas previas.

El mito poseía inicialmente una dimensión pragmática que consistía en que en el momento de su enunciación era adecuado a la situación comunicativa y estaba dentro de una cultura que permitía tanto al emisor como al receptor utilizarlo de forma significativa y comprenderlo e interpretarlo correctamente sin necesidad de explicaciones más profundas. Sólo surge el problema de la interpretación cuando los mitos han dejado de ser entendidos o empiezan a ser cuestionados de forma natural por los individuos de la sociedad en que se insertan. En el caso de la mitología griega parece que ese cuestionamiento se dio en paralelo al desarrollo de la literatura. Así, el mito según lo conocemos en ésta es el último eslabón de un larguísimo proceso donde las operaciones de conversión en literatura, desmitologización y de interpretación han comenzado a producirse, desde la ordenación de Hesíodo, pasando por los racionalistas jonios del siglo VI a. C., por el período clásico posterior y por los otros estadios hasta llegar a los padres de la Iglesia.

Asimismo, en la interpretación de los mitos se ha de considerar la intencionalidad del emisor, pues de ésta depende su significado.

También, ineludiblemente, la escuela exegética con que se aborde el análisis de un mito condiciona su interpretación o significado. Éstas han sido variadas a lo largo de la historia. Las categorías que exponremos a continuación ilustran en su conjunto las principales posturas exegéticas que la cultura occidental ha adoptado en torno a él.

Una última apreciación antes de iniciar nuestro pequeño resumen sobre las diversas escuelas que explican el mito, sobre todo sobre las modernas: todas ellas están relacionadas entre sí, se superponen, interpenetran y complementan; además, algunos autores han matizado sus posturas u oscilado entre una escuela u otra según sus estudios han ido evolucionando, como es natural, o, simplemente han mantenido ideas eclécticas sobre el

asunto. Por tanto, las etiquetas que aquí presentamos son aproximativas y utilitarias para establecer un orden general sin mayores sutilezas. Pasemos ahora a enumerar las diferentes interpretaciones.

En primer lugar, la alegoría, que tras el ropaje externo del mito, es decir, la narración, expresa o cree detectar en un relato en un segundo nivel de interpretación cualquier aspecto de la realidad. La alegoría ha sido utilizada a lo largo de toda la literatura occidental.

La interpretación simbólica de los mitos a través de la alegoría en cualquier caso explica conocimientos, experiencias, sentimientos e ideas consideradas por la comunidad vitales y primordiales; o son derivaciones lógicas y generalmente morales o históricas que se aventuran para explicarlos.

En esta línea, una de las interpretaciones más habituales de nuestro mito consiste en proponer que los hombres inclinados a las pasiones pierden la dignidad y el honor y son capaces de cometer injusticias y crímenes para satisfacerlas. No menos común es la interpretación que lo considera la representación de la castidad desprevenida como víctima del deseo amoroso; tras ésta explicación, naturalmente, subyace o un paternalismo proteccionista o más probablemente el deseo de controlar la moral sexual del género femenino.

Habría más posibilidades, por ejemplo, la consideración de la imposibilidad de oponerse al poder divino. Las alegorías cristianas interpretan que Jesucristo es Júpiter que porta el alma humana, a saber, Europa, hacia el cielo.

También se puede interpretar como el reflejo de un rito iniciático femenino o un rito matrimonial antiquísimo. La mitología tiene diversos ejemplos de matrimonio por rapto, Perséfone, las sabinas. Hoy en día, en ciertas comarcas del Cáucaso, en Asia Central, regiones relativamente cercanas al escenario de nuestro mito, o excepcionalmente entre los gitanos, se da el matrimonio por rapto, seguramente, una reminiscencia de esta costumbre

atávica del rapto de la novia. Curiosamente en Kirguistán a este acto se le denomina “coger y volar”; en esta república el matrimonio por rapto es un terrible drama social.

Asimismo, se podría interpretar como una historia de poder, de sometimiento de la hembra al deseo del seductor, entonces el mito estaría al servicio de la ideología patriarcal imperante.

En segundo término nos referiremos al astralismo, que catasteriza elementos del mito para explicar la etiología de los cuerpos celestes o las estaciones que se suceden asociados a sus movimientos. Al astralismo le subyace la idea de que la armonía de los movimientos de los astros es reflejo de la inteligencia ordenadora de la divinidad, de tal modo que los cuerpos celestes han de ser o tener relación con los dioses. Por este camino, a la vez, los astros influyen en la vida de los hombres.

A propósito de la interpretación astralista del mito de Europa, explicaría el origen de la constelación de Tauro o representaría un mito astronómico en que Júpiter, el Sol, raptaría a Europa, la Luna.

La racionalización explica de forma objetiva y realista los elementos maravillosos presentes en los mitos. Que el mito se ha visto sometido a diversos estadios de racionalización en otros tantos períodos históricos y culturales es una evidencia que parte desde la misma invención de la escritura, cuando la misma fijación textual de una versión del mito suponía una elección que excluía todas las demás. Así, la racionalización comienza en los mismos Homero y Hesíodo. Las tres especies de este procedimiento de interpretación en la *Antigüedad* fueron la etimología, el evemerismo y la reducción lógica, cuyo máximo representante es Paléfato.

La etimología, practicada por los estoicos, daba cuenta del significado de los mitos a través del de los nombres; a la vez, los estoicos no dejaron de practicar la alegoría reduciendo los mitos a principios naturales o éticos.

El evemerismo, creado por Evémero de Mesene (siglos IV-III a. C.), presenta los mitos como hechos históricos deformados de los que se ha perdido memoria objetiva y explica a los dioses como hombres que por sus cualidades fueron deificados. Las racionalizaciones vaciaban de contenido el mito y liquidaban, en consecuencia la religión pagana; de ahí que tal filón fuese utilizado por los cristianos⁵². El evemerismo no deja de ser una racionalización histórica.

Paléfato reducía los hechos maravillosos relatados en los mitos a explicaciones de orden lógico y realista.

Estas tres interpretaciones, alegoría simbólica, astralismo y racionalización, se han dado a lo largo de la historia desde la *Antigüedad* hasta nuestros días. Y no cedieron su lugar preeminente hasta que los estudios humanísticos modernos, a partir del siglo XVIII-XIX, han propuesto otras interpretaciones con un espíritu más científico, empírico, filológico, positivista y pluridisciplinar.

De hecho, a nuestro parecer, las interpretaciones alegóricas del mito, bajo una u otra denominación (o corteza), aún perviven, pues el hombre es, sobre todo, un ser simbólico; y, por tanto, el mito como acto vital está impregnado de ese simbolismo sin que el tiempo pueda erosionarlo. Y, en cuanto al método racionalista, no deja de tener su reflejo, su eco, en lo que hoy son las teorías interpretativas que se acercan al mito desde una perspectiva más científica.

Si nos adentramos en las interpretaciones modernas, todavía en el siglo XIX, Max Müller⁵³ y su escuela mantuvieron la teoría de que los mitos son el reflejo del asombro del hombre primitivo por los fenómenos de la naturaleza, en especial el solar del orto y poniente. La interpretación de los mitos como fenómenos naturales se apoyaba además en etimologías que llegó a forzar. Ya nos hemos referido más arriba a la interpretación del

⁵² Cf. P. Grimal, *La mitología griega*, Barcelona, Paidós, 1991 (1.ª ed., 1953), p. 113.

⁵³ Cf. J. C. Bermejo Barrera y F. Díez Platas, *Lecturas del mito griego*, Madrid, Akal, 2002, pp. 18-19.

rapto de Europa como un mito solar en que Zeus arrebató a la divinidad lunar representada por Europa.

Según Cornford, Murray y los seguidores de la escuela de Cambridge, el mito deriva de un ritual (generalmente religioso, pero también en algunos casos social) o está en relación con él y, por tanto, es posterior al rito y, a veces, lo explica. El análisis del ritual, el mito, y su contexto proporcionaría un conocimiento muy aproximado de las múltiples implicaciones que tendría el mito en el seno de una sociedad y en el espíritu de los individuos. Así pues, el ritualismo intenta estudiar el mito desde una perspectiva verdadera: conocerlo en su contexto social original, deducir de éste quiénes eran sus actantes y receptores realmente, en qué situaciones y con qué intenciones entraban en contacto con él. De todas estas averiguaciones se derivaría su verdadero significado y múltiples valores sociales y emocionales en una teórica situación real de realización⁵⁴. A nuestro juicio el problema de este planteamiento estriba en que el conocimiento del mito grecorromano no es directo, no es resultado del contacto real con un rito, sino que éste está colado por la literatura, por testimonios a veces incompletos, otros contradictorios. Y lo contemplamos sin saber realmente si el rito se daba tal y como está plasmado en los textos, de donde se sigue que las conclusiones deducidas no son definitivas. Frazer está en la misma línea: rito y mito se relacionan; el mito o deriva del rito o lo explica y justifica o es un reflejo del rito. Para Fontenrose es generalmente la rememoración de un acto cultural. Por último, Guthrie piensa en la misma línea que la mitología es un aspecto de la religión.

Para Bronislaw Malinowski, Dumézil o Durkheim, en la senda funcionalista y sociológica, el mito tiene una función social e ideológica, a través de los ritos y narraciones, el mito da sentido al orden social y los valores y costumbres que lo sustentan. Dumézil⁵⁵ destaca por su análisis ideológico y social del mito. Para este autor, en los mitos se percibe una ideología indoeuropea que organiza su sociedad patriarcal en tres castas: guerreros, productores y sacerdotes. Malinowski piensa que son relatos que los grupos dominantes

⁵⁴ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 65.

⁵⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 53, pp. 19-20.

utilizaban para imponer su ideología y su modelo de orden social. Si fuera así, deberíamos explicar el uso del mito entre las clases inferiores como el resultado de su alienación. En relación con esta función social e ideológica podríamos poner todas las interpretaciones moralistas que a lo largo de la historia se han dado de nuestro mito. Éstas se centran básicamente en advertir a las mujeres desprevenidas contra el peligro de los seductores y a exhortar a los hombres para que las recluyan en sus casas, es decir, al control del sexo femenino; o en presentar la lujuria como una pulsión que lanza incluso a los mejores a acciones vergonzosas y que, por tanto debe ser reprimida y evitada.

Claude Lévi-Strauss⁵⁶ de acuerdo con Malinowski intenta descifrar y leer el significado de cada mito. Para ello, descompone los mitos en mitemas y les da un significado independiente del mito en que se encuentren, según al código al que pertenezcan (botánico, zoológico, astronómico, sociológico); y los mitemas establecen relaciones paradigmáticas y sintagmáticas con otros mitemas. Son pues conformantes de un sistema semiológico. Así pues, el mito sería un metalenguaje. Este método de análisis permite penetrar el estudio del mito desde un punto de vista estructuralista, ya que no se analiza un elemento en un mito, sino su valor en todo el sistema. Además, esta escuela se apoya en otros aspectos no lingüísticos como es el contexto histórico y social en que se da el mito. Para Lévi-Strauss éste tiene la función social de hablar sobre tensiones que se dan en los individuos, la sociedad o ambos, para liberarlas y que la estructura social no sea inestable. Seguidores del método de análisis estructuralista son autores como Detienne, Kirk, Vernant o Vidal-Naquet.

Entre los teóricos del psicoanálisis sobresalen Freud, Jung, Campbell, Kerényi, Fromm, entre otros. Actualmente, para esta escuela el mito es un lenguaje simbólico, cuyos símbolos o mitologemas son el espejo del inconsciente. Es el resultado de las más íntimas pulsiones de la imaginación del ser humano. Por tanto, es un símbolo mental de la psicología que se ha de entender como una metáfora. Para los psicoanalistas los símbolos son universales de aplicación a la mitología de cualquier cultura, pues replican arquetipos

⁵⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 53, p. 21.

psicológicos presentes en toda la humanidad. La perspectiva de Freud sería más individualista y el mito sería la manifestación del subconsciente de un individuo; este individualismo ha sido criticado por considerarse al mito una entidad perteneciente a la colectividad. Además, según Freud, el mito tiene un valor moral primordial, puesto que nos enseña qué es lo que se debe hacer, nos libra de la culpa. Según Jung, el mito sería la imagen del inconsciente colectivo de una sociedad; la representación de arquetipos del inconsciente colectivo. A partir de ahí, las interpretaciones son múltiples. Así, por ejemplo, el psicoanalista Neumann piensa que Europa es la encarnación de la divinidad Taupolos, la mujer que domestica toros, a saber, a los hombres, y que tiene el poder de convertirlos en bestias⁵⁷.

Las interpretaciones historicistas presentan el mito en ciertas racionalizaciones como un verdadero hecho histórico. En el caso de nuestro mito sería un acto pirático en el que se raptó a una princesa tiria; o como la metáfora del conflicto entre Occidente y Oriente; o como el reflejo de las relaciones comerciales e intercambios culturales que se dieron en el Egeo a partir del tercer milenio a. C. entre Grecia y Oriente Próximo⁵⁸; Silvestrelli⁵⁹ piensa que su expansión en la etapa arcaica y clásica está en relación con los matrimonios mixtos que la colonización produjo. Las interpretaciones historicistas pierden de vista que no todos los mitos pueden ser asociados a un hecho histórico.

10. Terminología

Con respecto a la terminología utilizada, denominamos episodio a cada una de las secuencias narrativas que componen la trama; y motivo a cada una de las acciones o ideas o imágenes concretas que resultan relevantes en un episodio, los motivos son las unidades

⁵⁷ Cf. E. Neumann, *La grande madre: fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Rome, Astrolabia, 1981.

⁵⁸ Cf. R. F. Willetts, "Europa", *Eirene*, 1 (1960) 5-21.

⁵⁹ Cf. F. Silvestrelli, "Il ratto di Europa tra settimo e quinto secolo a. C.: dall'iconografia all'iconologia", *Ostraka*, 7 (1998) 159-198.

narrativas mínimas, también denominadas mitemas; episodios y motivos serán constantemente manejados a lo largo de este trabajo para referirnos a las relaciones intertextuales que se den en las distintas obras que estudiemos.

Los romanos utilizaban el término *fabula* para referirse al mito, por lo que el género de las fábulas mitológicas que estudiaremos al centrarnos en la literatura española no deja de ser una denominación redundante que da buena cuenta de la relación de estos textos con el mito.

Actualmente la crítica moderna utiliza el término “epilio” para referirse a lo que tradicionalmente se conoce como “fábula mitológica”; aunque nosotros utilizamos ambos términos, preferimos el tradicional de “fábula” por no apartarnos del nombre tradicional⁶⁰.

11. Textos

En relación con la cuestión formal de la presentación de los textos, los hemos respetado según los publicaron sus editores. Sin embargo, para unificarlos tipográficamente, hemos regularizado los sangrados. Y las letras iniciales de verso (a veces mayúsculas) siempre serán minúsculas excepto en los casos en que sea preceptivo lo contrario. Asimismo, con el fin de facilitar la localización de los versos a los que se hace referencia en este trabajo, caso de que faltase algún tipo de numeración, he cifrado bien los versos bien las estrofas o ambas cosas. Por lo demás, el respeto a los originales es total según se han tomado de sus respectivas ediciones, incluso las erratas y la ortografía.

Con respecto a los textos clásicos, todos ellos llevan la correspondiente traducción al español hecha por un filólogo de prestigio. Pensamos que al ser ésta una tesis de tradición clásica, dirigida no sólo a helenistas y latinistas sino también a hispanistas, es preceptivo

⁶⁰ Sobre este asunto cf.: V. Cristóbal López, “La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas”, *Lectura y Signo*, 5 (2010) 9-30, especialmente pp. 12-15; S. Kluge, “Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco”, *Críticón*, 115 (2012) 159-174.

facilitar el acceso a estos textos para los no versados en las lenguas clásicas. Una tercera opción era presentar únicamente las correspondientes traducciones, como se ve en algún trabajo, pero la hemos desechado. Los textos aún no traducidos al español, pocos, lo han sido por mí.

12. Bibliografía

Muchas son las páginas que se consultan para realizar una tesis doctoral: aparte de las fuentes primarias, actas, comentarios, artículos, catálogos, diccionarios, enciclopedias, índices, monografías, reseñas; de unos apenas nos servimos y realizamos una lectura superficial, otros los leemos con admiración y provecho y nos ilustran e inspiran a lo largo de todo el trabajo; aquí tomamos un solo dato, allá aprehendemos ideas que sustancian el contenido y la visión general del conjunto. En cualquier caso son cientos los documentos utilizados. No creemos que nuestra tesis deba terminar con un catálogo bibliográfico, algo que a estas alturas de los estudios sobre tradición clásica, de por sí sería ya una tesis. Por esto, la bibliografía que presentamos contiene por un lado los trabajos citados a lo largo de la tesis a pie de página y por otro los que hemos considerado de inexcusable cita por ser clásicos o estudios que por su contenido nos han servido en la concepción de estas páginas. Las entradas están ordenadas del siguiente modo: fuentes en griego y latín con sus traducciones; fuentes en romance; estudios.

I. FUENTES LITERARIAS

1.1. Textos anteriores a Ovidio

1.1.1. Homero

Sorprende observar que ya desde muy antiguo el rapto de Europa aparece en múltiples textos: algunos autores lo citan o aluden; otros tienen a bien contarnos con muy diversos tonos de manera superflua y muy breve, en resúmenes esquemáticos, lo ocurrido entre el dios y la princesa; finalmente, están los que dan al mito un tratamiento que se aparta de la pura alusión y el mero resumen y que lo desarrollan más ampliamente. De todos ellos, es Homero el primer autor de nuestra literatura que en sus albores hacia el siglo VIII a. C. ya se refiere al mito de Europa en la *Ilíada*, XIV, 321-322. El par de versos está en boca del captor divino que, al mostrar un intenso deseo amoroso por Hera, viene a decirle, haciendo un catálogo de sus conquistas, que nunca sintió semejante ansia por ninguna otra cuando se enamoró; así pues, el catálogo de las conquistas amorosas de Zeus es un *tópos* de la literatura occidental del más remoto origen; los versos dicen así⁶¹:

οὐδ' ὅτε Φοίνικος κούρης τηλεκλειτοῖο,
ἦ τέκε μοι Μίνω τε καὶ ἀντίθεον Ῥαδάμανθυν·

ni cuando de la moza de Fénice de lejana fama,
que me parió a Míno y a Radamantis, a un dios comparable;

Como se ve, las palabras de Zeus son una alusión a su aventura con la princesa fenicia en la que se fija la ascendencia y la descendencia de ésta. En cuanto al padre, Homero nos presenta a Fénix frente a la versión ovidiana que nombra a Agénor. No obstante la presencia de uno u otro nombre no condiciona el desarrollo de los episodios

⁶¹ Cf. Homero, *Ilíada*, III, ed. de L. M. Macía Aparicio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 169, tanto para el original griego como para su traducción castellana.

posteriores de la historia. El hecho de que cite la descendencia nos parece importante, pues nos manifiesta que la preñez de Europa tras el ayuntamiento con el dios en Creta es un elemento muy antiguo en el conjunto del mito.

1.1.2. Hesíodo

Seguidamente, en el siglo VII a. C., contamos con dos fragmentos de Hesíodo, 140 y 141 de las *Eeas* o *Catálogo de mujeres*, en los que aparece Europa.

El fragmento 140 contiene el Escolio AB a Homero, *Ilíada*, M (XII), 292:

Εὐρώπην τὴν Φοίνικος Ζεὺς θεασάμενος ἔν τινι λειμῶνι μετὰ νυμφῶν ἄνθη ἀναλέγουσαν ἠράσθη, καὶ κατελθὼν ἥλλαξεν ἑαυτὸν εἰς ταῦρον καὶ ἀπὸ τοῦ στόματος κρόκον ἔπνει· οὕτως τε τὴν Εὐρώπην ἀπατήσας ἐβάστασε, καὶ διαπορθμεύσας εἰς Κρήτην ἐμίγη αὐτῇ. εἴθ' οὕτως συνώικισεν αὐτὴν Ἀστερίωνι τῷ Κρητῶν βασιλεῖ. γενομένη δὲ ἔγκυος ἐκείνῃ τρεῖς παῖδας ἐγέννησε Μίνωα Σαρπηδόνα καὶ Ῥαδάμανθυν. ἡ ἱστορία παρ' Ἡσιόδου καὶ Βακχυλίδου⁶².

Zeus vio que Europa, la hija de Fénix, recogía flores en un prado acompañada de ninfas y se enamoró; bajó del Olimpo, se transformó en toro y, a modo de aliento, echó de su boca una flor de azafrán. De este modo engañó a Europa y la subió por los aires, la transportó hasta Creta y se unió a ella. Luego, en esas condiciones, la hizo habitar con Asterión, el rey de los cretenses. Y como había quedado encinta, aquella dio a luz tres hijos, Minos, Sarpedón y Radamantis. La historia se encuentra en Hesíodo y en Baquílides⁶³.

No podemos afirmar si recoge fielmente lo escrito por Hesíodo o, además, está “completado” con elementos posteriores de la tradición. Si su contenido se ciñese perfectamente a Hesíodo, podemos afirmar que el *schema* fundamental del mito ya estaba configurado en una época tan temprana como el siglo VII a. C, ya que podemos observar en

⁶² Cf. Hesiodi *Theogonia, Opera et dies, Scutum, Fragmenta selecta*, ed. de F. Solmsem, R. Merkelbach y M. L. West, Oxford, Oxford University Press, 1990 (3.^a ed.; 1.^a ed., 1970), p. 154.

⁶³ Cf. Hesíodo, *Obras y fragmentos*, ed. de A. P. Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1990 (2.^a reimp. de la 1.^a ed., 1978), pp. 264-265.

el escolio, aparte de la estructura, episodios cuya presencia será una constante en otros textos posteriores: Zeus contempla a Europa recogiendo flores junto a sus compañeras y se enamora; baja del Olimpo y se transforma en toro engañando a la doncella; la transporta a Creta y se une a ella; el posterior casamiento de la muchacha con Asterión; la descendencia de Zeus y Europa: Minos, Radamantis y Sarpedón; el padre de la muchacha, como en Homero, sería Fénix. Este dato nos hace pensar en la antigüedad bien de la información misma o bien del texto sobre el que se informa, como corresponde a un texto hesíodico.

Con respecto a Sarpedón, hay ocasiones en que no forma parte de la tríada de descendientes masculinos habitualmente nombrada. De ahí que en el Escolio a Eurípides, *Rh.*, 29, se utilice a Hesíodo como argumento de autoridad al respecto:

ὁ δὲ Ἡσίοδος Εὐρώπης μὲν φησιν αὐτὸν ** ὡς Ἑλλάνικος⁶⁴

Según Helánico, Hesíodo dice que él (Sarpedón) era hijo de Europa⁶⁵.

El fragmento 141 se encuentra en el *Papiro de Oxirrincó* 1358, fr. I. i.:

.....] πέρησε δ' ἄρ' ἄλμυρόν ὕδωρ	
.....] Διὸς δμηθεῖσα δόλοισι.	
τῇ δὲ μίγῃ φιλότῃτι] πατήρ καὶ δῶρον ἔδωκεν	
ὄρμον χρύσειον, τόν ῥ' Ἥφαιστοσ κλυτοτέχνης	
..... ἰδυίῃσιν πραπίδεςσι	5
..... πα]τρὶ φέρων· ὁ δὲ δέξατο δῶρο[ν·	
..... κού]ρ[η]ι Φοίνικος ἄγαυοῦ.	
..... ἔμ]ελλε τανισφύρῳι Εὐρωπείῃ,	
.....] πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε	
..... νό]μφης πάρα καλλικόμοιο.	10
ἦ δ' ἄρα παῖδ]ας [ἔτικτε]ν ὑπερμενέϊ Κρονίῳ	

⁶⁴ Tomamos el fragmento que nos interesa, pues el escolio es mucho más largo; cf. *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. IV, ed. de F. Jacoby, Leiden, Brill, 1954 (1.^a ed., Berlín, 1929), pp. 131-132, frg. 94.

⁶⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 63, p. 265.

..... πο]λέων ἡγήτορας ἀνδρῶν,
 Μίνω τε κρείοντα] δίκαιόν τε Ῥαδάμανθυν
 καὶ Σαρπηδόνα δῖον] ἀμύμονά τε κρατερ[όν τε.
]εδάσσατο μητίετα Ζ[εύς· 15
 Λυκίης εὐρ]εΐης Ἴφι ἄνασσε
 πό]λεις εὖ ναιεταώσα[ς
 πολ]λὴ δέ οἱ ἔσπετο τιμή
 μεγαλή]τορι ποιμένι λαῶν.
]ν μερόπων ἀνθρώπων 20
 ἐφί]λατο μητίετα Ζεύς.
 πολ]ὺν δ' ἐκρίνατο λαόν.
 Τρ]ώεσσ' ἐπικούρους·
] πολέμοιο δαήμων.
 ἀριστ]ερὰ σήματα φαίνων. 25
 Ζεὺς] ἄφθιστα μήδεα εἰδώς.
]ατοι ἀμφιβαλοῦσαι
] Διόθεν τέρας ἦεν.
 Ἐκτ]ορος ἀνδροφόνοιο
]δὲ κήδε' ἔθηκε. 30
]ς Ἀργεῖ[ο]ισι·
]κε[⁶⁶

...Y entonces cruzó el agua salobre...domeñada por los ardides de Zeus. (Con ella se mezcló en amor) el padre y como regalo le dio (un collar de oro que) Hefesto, ilustre artesano...con sus sabias artes...llevándoselo al padre. Éste aceptó el regalo...a la hija del admirable Fénix...iba para Europa de finos tobillos...el padre de hombres y de dioses...de la doncella de hermosa cabellera. (Ésta entonces dio a luz hijos) para el superpotente Cronión...conductores de muchos hombres, al rey Minos, al justo Radamantis y al divino Sarpedón, irreprochable y violento...repartió el prudente Zeus...(en Licia) anchurosa con fuerza reinaba...ciudades bien habitadas...gran honor le siguió...al magnánimo pastor de pueblos...de hombres civilizados...amó el prudente Zeus...y escogió un numeroso ejército...aliados de los troyanos...conocedor de la guerra...siniestras señales haciendo

⁶⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 62, pp. 154-156.

aparecer...Zeus, que inmortales cuidados conoce...para cubrir ellas...era un prodigio de Zeus...de Héctor matador de hombres...y pesares causó...a los Árgivos...⁶⁷

Este fragmento nos presenta el mito en el momento de la travesía y las consecuencias de la unión: Zeus le regala un collar hecho por Hefesto y la doncella concibe a Minos, Radamantis y Sarpedón. De nuevo se nos presenta la variante de Fénix como padre de la muchacha.

Como conclusión podemos observar que ya a partir de Hesíodo el esqueleto literario de nuestro mito y varios de los mitemas nucleares que lo configuran están desarrollados, y constituirán la base sobre la que el mito será recreado una y otra vez.

1.1.3. Baquilides

Igualmente, Baquilides (ca. 518/517-452 a. C.) cantó nuestro mito en su poesía lírica en dos lugares y, por otro lado, también conservamos un escolio que hace referencia a nuestra materia: *Epinicios*, 1, 124; *Ditirambos*, 17, 29-33 y 53-54; y el fragmento 10.

El *Epinicio* 1, seguramente compuesto entre el 464 y el 452 a. C.⁶⁸, se conserva de forma muy fragmentaria, y en la parte del mito hay una referencia a Minos en el verso 124:

β]ασιλεὺς Εὐρωπιᾶ[δας].⁶⁹

el rey hijo de Europa⁷⁰.

Como se lee, establece su consabido parentesco con Europa sin más.

⁶⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 63, p. 265.

⁶⁸ Cf. Baquilides, *Odas y fragmentos*, ed. de F. García Romero, Madrid, Gredos, 1988, p. 74.

⁶⁹ Cf. Bacchylidis *Carmina cum fragmentis*, ed. de H. Maehler, Leipzig, Teubner, 1970 (Madrid, Coloquio, 1988), p. 5.

⁷⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 68, p. 78.

En segundo lugar, tenemos el *Ditirambo*, 17. En este texto, titulado *Los jóvenes o Teseo* y datado en 478-470 a. C.⁷¹, se nos presenta en un barco rumbo a Creta a Minos y Teseo con sus otros trece compañeros destinados al Laberinto. El cretense, atraído por su belleza, toca la mejilla de la doncella Eribea, y ésta busca protección en Teseo, que, para defenderla, aunque prisionero, lo exhorta valientemente a contenerse. Pues bien, en esa admonición el héroe ático no deja de recordar de nuevo el parentesco de Minos y de Europa. También Baquilides prefiere a Fénix como padre de la princesa frente al más comúnmente aceptado Agénor a partir de Ovidio. Este primer fragmento que traemos contiene los versos 29-33:

[...] εἰ καὶ σε κεδνὰ
τέκεν λέχει Διὸς ὑπὸ κρόταφον Ἰδᾶς 30
μιγεῖσα Φοίνικος ἔρα-
τώνυμος κόρα βροτῶν
φέρτατον,⁷²

Si a ti como el más poderoso de los mortales una mujer noble te dio a luz, cuando participó del lecho de Zeus bajo las cumbres del Ida, la hija de amable nombre de Fénice⁷³

Y un poco más adelante, en el segundo fragmento del mismo ditirambo, en la contestación de Minos, también encontramos su genealogía: Zeus es su padre y su madre la fenicia Europa. Veámoslo en los versos 53-54:

Ζεῦ πάτερ, ἄκουσον· εἴ μὲρ με νύμ[φα
Φοίνισσα λευκώλενος σοὶ τέκεν,⁷⁴

Padre Zeus de gran fuerza, escucha: si en verdad a mí la doncella fenicia de blancos brazos me dio a luz para ti,⁷⁵

⁷¹ Cf. *op. cit.* en la n. 68, p. 162.

⁷² Cf. *op. cit.* en la n. 69, p. 60.

⁷³ Cf. *op. cit.* en la n. 68, p. 165.

⁷⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 69, p. 61.

⁷⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 68, p. 166.

El fragmento 10 es el Escolio D = A + B a Homero, *Ilíada* M (XII) 292, que ya hemos citado a propósito de Hesíodo (Fr. 140):

Εὐρώπην τὴν Φοίνικος Ζεὺς θεασάμενος ἔν τινι λειμῶνι μετὰ Νυμφῶν ἄνθη ἀναλέγουσαν ἠράσθη, καὶ κατελθὼν ἥλλαξεν ἑαυτὸν εἰς ταῦρον καὶ ἀπὸ τοῦ στόματος κρόκον ἔπνει. οὕτω δὲ τὴν Εὐρώπην ἀπατήσας ἐβάστασε καὶ διαπορθμεύσας εἰς Κρήτην ἐμίγη αὐτῇ· εἴθ' οὕτω συνώικισεν αὐτὴν Ἀστερίωνι τῷ Κρητῶν βασιλεῖ. γενομένη δὲ ἔγκυος ἐκείνη τρεῖς παῖδας ἐγέννησε, Μίνωα, Σαρπηδόνα καὶ Ῥαδάμανθυν. ἡ ἱστορία παρὰ Ἡσιόδῳ καὶ Βακχυλίδῃ ⁷⁶.

Cuando Zeus contempló a Europa, la hija de Fénice, en un prado recogiendo flores en compañía de las Ninfas, se enamoró de ella, descendió del Olimpo y se transformó en toro, y de su boca exhalaba aroma de azafrán. Así engañó a Europa, la cargó sobre su espalda y, atravesando el mar en dirección a Creta, allí se unió a ella. Después, en estas condiciones, la dio en matrimonio a Asterión, rey de los cretenses. Y, como había quedado ella encinta, dio a luz tres hijos, Minos, Sarpedón y Radamantis. La historia se encuentra en Hesíodo y en Baquílides⁷⁷.

Del mismo modo que comentábamos más arriba, si el escolio no hace referencia a una tradición posterior, ya en fechas tempranas el esquema del mito estaría bien definido.

En conclusión, de lo conservado de Baquílides, podemos extraer la genealogía de Europa y, por el escolio, el esquema básico del mito.

1.1.4. Esquilo

De los textos dramáticos de Esquilo (525-456 a. C.) que nos han llegado de forma fragmentaria, conservamos a través del *Papiro Didot* el fragmento 99, que se adscribe a una

⁷⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 69, p. 88.

⁷⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 68, pp. 205-206. Si Baquílides escribió un poema sobre Europa no lo conocemos; hay quien piensa que el escolio se refiere a los versos 28 y ss. del *Ditirambo* 17 y otros que aluden a una posible composición titulada *Europa*; *ibidem*, p. 206 (n. 22).

obra que debió titularse *Los carios* o bien *Europa*. El tema central de la obra debió de ser la muerte de Sarpedón en Troya y el lamento de la madre⁷⁸.

El texto en griego dice así:

[ΕΥΡΩΠΗ·] ταύρω τε λειμών ξένια πάμβοτος πάρα.
 τοιόνδε μὲν Ζεὺς κλέμμα πρεσβύτου πατρὸς
 αὐτοῦ μένων ἄμοχθον ἤνυσεν λαβεῖν.
 τί οὔν; τὰ πολλὰ κεῖνα διὰ παύρων λέγω.
 γυνὴ θεῶ μειχθεῖσα παρθένου σέβας
 ἤμειψε, παίδων δ' ἐζύγη ξυνάονι.
 καὶ τρεῖς γοναῖσι τοὺς γυναικείους πόνους
 ἐκαρτέρης' ἄρουρα, κοῦκ ἐμέμψατο
 τοῦ μὴ ἔξενεγκεῖν σπέρμα γενναῖον πατρός.
 ἐκ τῶν μεγίστων δ' ἠρξάμην φυτευμάτων
 Μίνω τεκοῦσα

Ῥαδάμανθυν, ὅσπερ ἄφθιτος παίδων ἐμῶν.
 ἀλλ' οὐκ ἐν ἀνγαῖς ταῖς ἐμαῖς ζόη σφ' ἔξει·
 τὸ μὴ παρὸν δὲ τέρψιν οὐκ ἔχει φίλοις.
 τρίτον δέ, τοῦ νῦν φροντίσιν χειμάζομαι,
 Σαρπηδόν', αἰχμὴ μὴ ἔξ Ἄρεως καθίκετο.
 κλέος γὰρ ἦκειν Ἑλλάδος λωτίσματα
 πάσης, ὑπερφέροντας ἀλκίμῳ σθένει,
 αὐχεῖν δὲ Τρώων ἄστν πορθήσειν βία.
 πρὸς οὗ δέδοικα μὴ τι μαργαίνων δόρει
 ἀνυπέρβατον δράση τε καὶ πάθη κακόν.
 λεπτὴ γὰρ ἐλπὶς ἦδ' ἐπὶ ξυροῦ μένει
 μὴ πάντα παίσας' ἐκχέω πρὸς ἔρματι⁷⁹

⁷⁸ Sobre diversos aspectos de la obra y la bibliografía relacionada, cf. Esquilo, *Fragments. Testimonios*, ed. de J. M.^a Lucas de Dios, Madrid, Gredos, 2008, pp. 380-387.

⁷⁹ Cf. *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Aeschylus*, III, ed. de S. Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, pp. 217-221.

[Europa].- ... y a disposición del toro había una pradera todo nutricia, don de hospitalidad. Tal ardid Zeus llevó a cabo para sustraerme a mi anciano padre sin esfuerzo, permaneciendo allí. ¿Qué cómo? Cuento en pocas palabras lo mucho que entonces sucedió. Una mujer, unida a un dios, dejó atrás la gloria de la virginidad, y se vio unida a uno con quien compartir hijos. Y tres veces en alumbramientos soportó las fatigas femeniles cual tierra de labranza, y la simiente preclara del padre no pudo reprochar que no diese fruto. Por las más grandes siembras comencé, engendrando a Minos... a Radamantis, que precisamente es el imperecedero de mis hijos; pero la existencia no lo mantiene ante mis ojos: lo que no está al lado no supone deleite para los seres queridos. Y en tercer lugar -por los desvelos de éste siento ahora sacudidas como de tempestad- a Sarpedón -¡que no le haya alcanzado la lanza venida de Ares!-. Porque es fama que ha llegado la flor de toda Grecia, sobresaliente en gallarda fuerza, y que se ufana de que destruirá por la violencia la ciudad de los troyanos. Ante esto temo que furioso con la lanza alguna insuperable desgracia haga y sufra, pues débil y sobre el filo de la navaja se mantiene mi esperanza, no vaya a ser que yo, chocando con un escollo, lo derrame todo⁸⁰.

Como se desprende de la lectura, el parlamento está en boca de una mujer, Europa, que narra su rapto, alude a la hierogamia y la descendencia que concibió de Zeus. Un mitema que aparecerá con frecuencia en las sucesivas versiones es el del prado a la orilla del mar, donde el dios se mezcla con los rebaños de Agénor. Y, una vez más, observamos la descendencia de Europa, los tres hermanos sin variación alguna.

Existen otros dos textos de Esquilo en relación con Europa: el fragmento 100, recogido por Estobeo⁸¹, que apenas reproduce unas palabras del original; y el fragmento 101, conservado en Esteban de Bizancio, que sólo contiene una palabra, el nombre de una ciudad (Μύλασος) tal y como la nombra el poeta en su obra⁸². Ninguno de los dos es de relevancia para nuestro estudio.

⁸⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 78, pp. 384-386.

⁸¹ Estobeo, *Antología*, IV, 10, 24 (cf. *op. cit.* en la n. 79, p. 222): Αἰσχύλου Καρῶν· ἀλλ' Ἄρης φιλεῖ / ἀεὶ τὰ λῶστα πάντ' ἀπανθίζειν στρατοῦ; en español (cf. *op. cit.* en la n. 78, p. 386): “De *Los carios* de Esquilo:..., pero Ares gusta siempre de escoger todas las mejores flores de un ejército”.

⁸² Dice así (cf. Stephani Byzantii *Ethnicorum*, ed. de A. Meineke, Berolini, Reimer, 1849, p. 461): Μύλασα, πόλις Καρίας, [...]. λέγεται καὶ Μύλασος, ὡς Αἰσχύλος ἐν Καρσὶν ἢ Εὐρώπῃ. La traducción (cf. *op. cit.* en la

1.1.5. Heródoto de Halicarnaso

Pasando al siglo V a. C., el Padre de la historia (490-425 a. C.) menciona a Europa en tres ocasiones.

En primer lugar, en *Historias* I, 2, Heródoto pretende explicar el origen de la rivalidad entre griegos y persas. Para ello recurre a la racionalización histórica de una serie de raptos mitológicos⁸³ que comienza por los de Ío y Europa. Ío, de origen griego, fue raptada por fenicios. Y Europa, de origen fenicio, por griegos, que, según sugiere Heródoto, debieron ser cretenses; tal origen, sin duda, viene dado por el relato mítico. El texto dice así⁸⁴:

μετὰ δὲ ταῦτα Ἑλλήνων τινάς (σὺ γὰρ ἔχουσι τοῦνομα ἀπηγήσασθαι) φασὶ τῆς Φοινίκης ἐς
Τύρον προσσχόντας ἀρπάσαι τοῦ βασιλέως τὴν θυγατέρα Εὐρώπην· εἶψαν δ' ἂν οὗτοι
Κρήτες. Ταῦτα μὲν δὴ ἴσα πρὸς ἴσα σφί γεγενέσθαι·

Posteriormente, dicen que unos griegos, cuyo nombre no pueden precisar, aportaron en Tiro de Fenicia y raptaron a la hija del rey, Europa; estos griegos puede que fueran cretenses. Con aquello quedaban ya en paz los unos con los otros;

En I, 173, encontramos otra etiología y la descendencia de Europa, se pretende explicar el origen de los licios a partir de una disputa entre dos de sus hijos⁸⁵:

Οἱ δὲ Λύκιοι ἐκ Κρήτης τῶρχαῖον γεγόνασι (τὴν γὰρ Κρήτην εἶχον τὸ παλαιὸν πᾶσαν
βάρβαροι). Διενειχθέντων δὲ ἐν Κρήτῃ περὶ τῆς βασιλείης τῶν Εὐρώπης παίδων

n. 78, p. 387): “Milasa: ciudad de Caria... También recibe el nombre de Milaso, como Esquilo en *Los carios* o *Europa*”.

⁸³ Ío, Europa, Medea (que contra la versión de Eurípides y de Ovidio según Heródoto fue rapatada) y Helena. Cf. Heródoto, *Historias*, I, 1-4.

⁸⁴ Cf. Heródoto, *Historias*, I, ed. de J. Berenguer Amenós, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1960), p. 9. Copiamos de esta edición tanto el original griego como su traducción.

⁸⁵ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 112, para el original y la traducción.

Σαρπηδόνο τε καὶ Μίνω, ὡς ἐπεκράτησε τῇ στάσι Μίνως, ἐξήλασε αὐτόν τε Σαρπηδόνα καὶ τοὺς στασιώτας αὐτοῦ·

Los licios traen su primer origen de Creta (pues Creta estaba antiguamente toda ella habitada por bárbaros). Pero cuando los hijos de Europa, Sarpedón y Minos, se disputaron en Creta el reino, al quedar Minos vencedor en la contienda, echó fuera al propio Sarpedón y a sus partidarios.

En *Historias* IV, 45, nos habla de la relación entre el nombre de la princesa y el de nuestro continente:

Ἡ δὲ δὴ Εὐρώπη οὔτε εἰ περίρρυτός ἐστι γινώσκεται πρὸς οὐδαμῶν ἀνθρώπων, οὔτε ὁκόθεν τὸ οὖνομα ἔλαβε τοῦτο, οὔτε ὅστις οἱ ἦν ὁ θέμενος φαίνεται, εἰ μὴ ἀπὸ τῆς Τυρίας φήσομεν Εὐρώπης λαβεῖν τὸ οὖνομα τὴν χώραν· πρότερον δὲ ἦν ἄρα ἀνώνυμος ὥσπερ αἱ ἕτεραι. Ἀλλ' αὕτη γε ἐκ τῆς Ἀσίας τε φαίνεται ἐοῦσα καὶ οὐκ ἀπικομένη ἐς τὴν γῆν ταύτην ἣτις ὑπὸ Ἑλλήνων Εὐρώπη καλεῖται, ἀλλ' ὅσον ἐκ Φοινίκης ἐς Κρήτην, ἐκ Κρήτης δὲ ἐς Λυκίην. Ταῦτα μὲν νυν ἐπὶ τοσοῦτο εἰρήσθω· τοῖσι γὰρ νομιζόμενοισι αὐτῶν χρησόμεθα⁸⁶.

En cambio, y por lo que a Europa respecta, nadie en el mundo sabe si está rodeada de agua por todas partes, ni existen datos que especifiquen de dónde ha tomado ese nombre ni quién fue el que se lo impuso, a no ser que admitamos que esa zona tomó su nombre de la tiria Europa; pero, en ese caso, con anterioridad carecería de nombre, como las otras partes del mundo. No obstante, esa mujer era, sin lugar a dudas, originaria de Asia y no llegó hasta esta tierra que actualmente los griegos denominan Europa, sino que, desde Fenicia, llegó tan sólo a Creta, y de Creta a Licia. En fin, sobre este tema basta con lo dicho, pues para las partes del mundo utilizaremos los nombres que la costumbre ha generalizado⁸⁷.

Así pues, la información que nos brinda Heródoto se refiere al marco geográfico del mito: Creta y Fenicia; la descendencia de Europa y el origen del nombre del continente, desconocido para el griego, a no ser que se le haga provenir del de la mítica princesa.

⁸⁶ Cf. Hérodote, *Histoires*, IV, ed. de P. E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (5.^a ed.; 1.^a ed., 1945), p. 75.

⁸⁷ Cf. Heródoto, *Historia. Libros III-IV*, ed. de C. Schrader, Madrid, Gredos, 1979, p. 328.

Finalmente, existen otro par de fugaces referencias a Europa sin mayor valor para nuestro estudio⁸⁸.

1.1.6. Eurípides

En el *Reso* de Eurípides (ca. 485-406 a. C.) no encontramos sino una minúscula referencia a Europa que nos hace dudar si traerla aquí. Como el título indica, la obra tiene como marco el episodio homérico de la *Dolonía* y la muerte del príncipe tracio. En ese contexto, en los primeros versos de la tragedia (vv. 28-29), el coro se presenta ante Héctor para advertirlo de extraños movimientos en el campamento de los griegos y le exhorta para que avise a los héroes troyanos que descansan del combate durante esa noche; por supuesto uno de ellos ha de ser Sarpedón:

τίς εἶς' ἐπὶ Πανθοίδαν,
ἢ τὸν Εὐρώπας, Λυκίων ἀγὸν ἀνδρῶν;⁸⁹

—¿Quién irá a avisar al hijo de Pántoo? ¿Quién al hijo de Europa, caudillo de los licios?⁹⁰

⁸⁸ En II, 44, leemos (cf. Heródoto, *Historias*, II, ed. de J. Berenguer Amenós, Madrid-Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, p. 46; tanto para el original como para la traducción):

Ἀπικόμην δὲ καὶ ἐς Θάσον, ἐν τῇ εὖρον ἱρὸν Ἡρακλέος ὑπὸ Φοινίκων ἰδρυμένον, οἱ κατ'
Εὐρώπης ζήτησιν ἐκπλώσαντες Θάσον ἔκτισαν·

Cuya traducción es la siguiente:

Me fui también a Tasos, donde encontré un templo de Heracles erigido por los fenicios que, habiéndose hecho a la vela en busca de Europa, fundaron Tasos;

Y en el libro IV, 147, (cf. *op. cit.* en la n. 86, p. 167) :

Κάδμος γὰρ ὁ Ἀγήνορος Εὐρώπην διζήμενος προσέσχε ἐς τὴν νῦν Θήρην καλεομένην·

La traducción (cf. *op. cit.* en la n. 87, p. 419):

Resulta que Cadmo, hijo de Agenor, cuando buscaba a Europa, arribó a la isla que en la actualidad se llama Tera.

⁸⁹ Cf. Eurípides, *Rhesus*, ed. de I. Zanetto, Stuttgart-Lipsiae, Teubner, 1993, p. 9

⁹⁰ Cf. Eurípides, *Tragedias*, *Helena*, *Fenicias*, *Orestes*, *Ifigenia en Áulide*, *Bacantes*, *Reso*, III, ed. de C. García Gual y L. A. de Cuenca y Prado, Madrid, Gredos, 1985 (1.ª reimp. de la 1.ª ed., 1979), p. 424.

Pero por fugaz que sea, la alusión nos informa de que muy pronto Sarpedón, en contra de lo testimoniado por Homero, fue identificado como hijo de Europa en la conformación de la terna de descendientes de Zeus habidos con la princesa tiria.

1.1.7. Antímaco de Colofón

Del poeta Antímaco (*ca.* 444-367/361 a. C.) conservamos fragmentos de dos obras. Una de ellas, titulada *Tebaida*, un poema épico que recogía la materia del ciclo beocio, debía contener el mito del rapto de Europa. De esta parte conservamos el fragmento 15, que dice así⁹¹:

οὐνεκά οἱ Κρονίδης ὅς <δῆ> μέγα πᾶσιν ἀνάσσει
 ἄντρον ἐνὶ σκιάων τευμήσατο τόφρα κεν εἴη
 φοίνικος κούρη κεκυθημένα, ὄφρα ἔ μή τις
 μηδὲ θεῶν ἄλλος γε παρὲξ φράσαιτό κεν αὐτοῦ.

Por lo que el Crónida, que todo lo gobierna con poder, le preparó una umbrosa cueva para que la hija de Fénix permaneciera oculta, de modo que ningún otro dios pudiera contemplarla, excepto él.

Lo importante de estos versos es que se hacen eco de la versión tebana del mito, de tal manera que el espacio mítico se sitúa no en Creta sino en Tebas, lugar al que Zeus habría llevado a Europa para esconderla en una cueva en Teumeso. Esta es la versión minoritaria por los textos que conservamos, según veremos.

Igualmente, al otorgar la ascendencia paterna de la princesa a Fénix, recoge la versión más antigua en los textos sobre este asunto, y también menos frecuente en la tradición postovidiana.

⁹¹ Tomamos el texto y la traducción de la siguiente tesis doctoral, leída en 1992 y dirigida por el profesor A. Bernabé Pajares: F. J. Pérez Pérez, *Edición, traducción y comentario de los fragmentos de Antímaco de Colofón*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 124.

1.1.8. Paléfato

Paléfato escribió una obra mitológica en cinco libros de la cual conservamos probablemente un epítome titulado *Sobre fenómenos increíbles*, que contiene cincuenta y dos relatos en los que nuestro autor practica, como leeremos a continuación, la exégesis racionalista o histórica. Poco sabemos del mitógrafo, probablemente vivió en los años centrales del siglo IV a. C. y fue discípulo de Aristóteles⁹². Contiene el mito el relato XV de la obra, titulado *Sobre Europa*:

Φασὶν Εὐρώπην τὴν Φοίνικος ἐπὶ ταύρου ὀχουμένην διὰ τῆς θαλάσσης ἐκ Τύρου εἰς Κρήτην ἀφικέσθαι. ἐμοὶ δὲ οὐτ' ἂν ταῦρος οὔθ' ἵππος δοκεῖ τοσοῦτον πέλαγος διανύσαι [δύνασθαι], οὔτε κόρη ἐπὶ ταῦρον ἄγριον ἀναβῆναι· ὃ τε Ζεὺς, εἰ ἐβούλετο Εὐρώπην εἰς Κρήτην ἐλθεῖν, εὐρεῖν ἂν αὐτῇ ἑτέραν πορείαν καλλίονα. τὸ δὲ ἀληθὲς ἔχει ὧδε. ἀνὴρ Κνώσιος ὀνόματι Ταῦρος ἐπολέμει τὴν Τυρίαν χώραν. τελευτῶν οὖν ἐκ Τύρου ἤρπασεν ἄλλας τε πολλὰς κόρας καὶ δὴ καὶ τὴν τοῦ βασιλέως θυγατέρα Εὐρώπην. ἔλεγον οὖν οἱ ἄνθρωποι “Εὐρώπην τὴν τοῦ βασιλέως Ταῦρος ἔχων ὤχετο”. τούτων γενομένων προσανεπλάσθη ὁ μῦθος⁹³.

Dicen que Europa, la hija de Fénice, atravesó el mar desde Tiro hasta Creta montada en un toro. A mí me parece que un toro o un caballo no superarían tamaño mar, y que una muchacha no montaría un toro salvaje. Zeus le habría encontrado otro transporte más grato, si hubiera querido que Europa fuese a Creta.

La verdad es la siguiente. Un varón de Cnoso, llamado Toro, combatía en territorio de Tiro. Como colofón de la lucha, capturó a muchas jóvenes de Tiro, entre ellas la hija del rey, Europa. Así pues, la gente decía: “Toro partió con Europa, la hija del rey”.

Sucedido esto, gestose el mito⁹⁴.

⁹² Cf. Eratóstenes, Partenio, Antonino Liberal, Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano, *Mitógrafos griegos*, ed. de M. Sanz Morales, Akal, Madrid, 2002, pp. 196-197.

⁹³ Cf. *Mithographi Graeci, III, 2, Palaephatus, Περὶ ἀπίστων*, ed. de N. Festa, Lipsiae, Teubner, 1902, pp. 22-23.

⁹⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 92, p. 232.

Como se desprende del texto, la presentación del mito, que se da por conocido, es puramente esquemática y está extraída del acervo mitológico común: la jornada marina hasta Creta, el dios metamorfoseado en toro, el escenario fenicio del rapto; por último, Paléfato se refiere, siguiendo la versión menos habitual, a Fénix como padre de la moza.

Igualmente, la racionalización es evidente y está en la línea de lo avanzado por Heródoto: ni un toro atraviesa el mar, ni una joven se monta en él; fue un guerrero cretense llamado Toro quien rapto a la muchacha.

1.1.9. Teofrasto de Éreso

Teofrasto (ca. 371/372-288/286 a. C.), considerado uno de los padres de la botánica, en *Historia de las plantas*, I, 9, 5, introduce un motivo hasta aquí nuevo, y que apenas fue aprovechado por la tradición posterior:

ἐν Κρήτῃ δὲ λέγεται πλάτανόν τινα εἶναι ἐν τῇ Γορτυναίᾳ πρὸς πηγῇ τινὶ ἣ οὐ φυλλοβολεῖ· μυθολογοῦσι δὲ ὡς ὑπὸ ταύτῃ ἐμίγη τῇ Εὐρώπῃ ὁ Ζεὺς· τὰς δὲ πλησίας πάσας φυλλοβολεῖν⁹⁵.

Se dice que hay en Creta, en la región de Gortina y en las inmediaciones de una fuente, un plátano que no pierde la hoja, mientras que todas las otras plantas cercanas pierden la hoja. Dice la fábula que bajo este árbol tuvo lugar el ayuntamiento de Europa y Zeus⁹⁶.

Efectivamente, nuestro autor sitúa el lugar del arribo del dios en Gortina⁹⁷. El árbol perenne, como se sabe, es símbolo de fertilidad o de la edad del amor. Y aquí indica no sólo

⁹⁵ Cf. Theophrastus, *Enquiry into Plants*, I, ed. de A. Hort, London-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press, 1968 (3.ª reimp. de la 1.ª ed., 1916), p. 64.

⁹⁶ Cf. Teofrasto, *Historia de las plantas*, edición de J. M.ª Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 1988, p. 98.

⁹⁷ Sobre el punto geográfico de Creta al que llegó Zeus portando a Europa, junto a los dos lugares que se señalan tradicionalmente, Gortina y la cueva del monte Dicte, una tercera alternativa es también el cañón de Samaria, situado al oeste en la costa sur de Creta: cf. R. S. P. Beekes, "Where Europa Bathed", *Mnemosyne*, 48. 5 (1995) 579-581.

el sitio exacto de Creta en donde se produjo la unión entre Zeus y la princesa, como la curiosidad de muchos demandaría, sino que también simboliza precisamente la fertilidad del dios.

1.1.10. Licofrón de Calcis

Licofrón (ca. 330/20-265/50 a. C.) escribió su *Alejandra* en el primer tercio del siglo III antes de nuestra era, hacia 274 a. C., aunque la fecha de la obra es tan discutida y oscura como el estilo del autor e intrincadas las discusiones que los críticos dedican a este asunto⁹⁸. El texto contiene las profecías de Casandra sobre Troya y los griegos y el futuro poder de los latinos. Entre las palabras de la profetisa encontramos nuestro mito en dos fragmentos.

El primero de ellos ocupa dos versos (vv. 1283-1284) y alude, sin aportar mayor información, a la estirpe de Europa, en este caso Sarpedón; dice así⁹⁹:

Τί γὰρ ταλαίνη μητρὶ τῇ Προμηθέως
Ξυνὸν πέφυκε καὶ τροφῶ Σαρπηδόνο,

Pues ¿qué hay de común entre la infortunada madre de Prometeo y la nodriza de Sarpedón?

Evidentemente, debe interpretarse que Licofrón considera a Asia la madre de Prometeo, de tal modo que la distancia entre ambas madres, Asia y Europa, madre de Sarpedón, aquí convertidas a la vez en personaje mitológico y topónimo que encarna una región del mundo, sirve al poeta para centrarse en el origen de las disputas entre los dos continentes, que abordará con diversos ejemplos en los siguientes versos (vv. 1283-1450).

⁹⁸ Cf. Licofrón, Trifiodoro, Coluto, *Alejandra, La toma de Ilión, El rapto de Helena*, ed. de M. Fernández Galiano y E. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 1987, pp. 48-64.

⁹⁹ Cf. Licofrón, *Alejandra*, ed. de L. Mascialino, Barcelona, Alma Mater, 1956, p. 57, tanto para el griego como para la traducción.

En este marco, se recuerdan los sucesivos raptos de mujeres asiáticas y europeas como una de las causas principales de tal enfrentamiento. Y en ese catálogo de secuestros de ningún modo podía faltar el de Europa (vv. 1296-1300)¹⁰⁰:

αὔθις γὰρ ὕβριν τὴν βαρεῖαν ἀρπαγῆς
 Κουρήτες ἀντίποινον Ἰδαῖοι κάπροι
 ζητοῦντες, αἰχμάλωτον ἤμπρυσαν πόριν
 ἐν ταυρομόρφῳ τράμπιδος τυπώματι
 Σαραπτίαν Δικταῖον εἰς ἀνάκτορον
 δάμαρτα Κρήτης Ἀστέρω στρατηλάτη.

Pues a su vez los curetes, jabalíes del Ida, buscando venganza por el grave ultraje del rapto llevaron cautiva en la nave de la insignia taurina a la novilla de Sarapta al palacio de Dicte como esposa de Asterio, señor de Creta.

Como se ve, los Curetes raptan a Europa y se la llevan a Asterio; quedaría así excluido del mito Zeus; pero en este caso aquél sería éste en función de que los Curetes son sus protectores de la infancia y de que la llevan a Dicte, una de las sedes del culto a Zeus. Asimismo, algunos autores consideran a Asterio como una admonición de Zeus¹⁰¹.

Así pues, el texto, en la línea de Heródoto, racionaliza el mito al presentar al toro como una insignia naval, a la vez que lo inserta en un poema de absoluto contenido mitológico, en un engarce literario que se aviene muy bien con las filigranas propias de los alejandrinos.

1.1.11. Calímaco de Cirene

También en Calímaco (ca. 310/305-240 a. C.), cuando trata de las ciudades de Sicilia, encontramos una muy fugaz alusión a Europa en sus *Aitia* (ca. 246-245 a. C.), libro II, fragmento 43, 46-49:

¹⁰⁰ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 58, para original y traducción.

¹⁰¹ Cf. Càssola, art. cit. en la n. 9, pp. 22-24.

οἶδα Γέλα ποταμοῦ κεφαλῇ ἐπὶ κείμενον ἄστν
 Λινδόθεν ἀρχαίη [σ]κιμπ[τόμενο]ν γενε[ῇ],
 Μινώη[ν] καὶ Κρησ[σ]αν, ἵ[να] ζείον]τα λοετ[ρὰ
 χεῦαν ἐ[π'] Εὐρώπης υἱεῖ Κ[ωκαλί]δες.¹⁰²

Yo sé de una ciudad asentada sobre la cabeza del río Gela, que tiene por timbre de gloria venir de rancia estirpe de Lindos; y de Minoa la cretense, <donde> baños <de hirvientes aguas> derramaron sobre el hijo de Europa <las hijas de Cócalo>¹⁰³.

La mezcla alejandrina de mito y erudición se hace patente en el breve fragmento, que, en realidad, recuerda la muerte de Minos en Sicilia en la corte de Cócalo cuando perseguía a Dédalo. Sobre Europa, aparte de la mención, el texto no aporta ninguna información.

1.1.12. Apolonio de Rodas

Apolonio de Rodas (ca. 300/295-215 a. C.) compuso las *Argonáuticas* aproximadamente hacia el 250 ó 240 antes de Cristo. Y, asimismo, la figura de la muchacha tiria aparece en un breve fragmento del poema épico, en el canto III, 1176-1180:

βᾶν δ' ἴμεν, οὐδ' ἀλίωσαν ὁδόν, πόρε δέ σφιν ἰοῦσιν
 κρείων Αἰήτης χαλεποὺς ἐς ἄεθλον ὁδόντας
 Ἀονίοιο δράκοντος, ὃν Ὠγυγίη ἐνὶ Θήβῃ
 Κάδμος, ὅτ' Εὐρώπην διζήμενος εἰσαφίκανεν,
 πέφνεν, Ἀρητιάδι κρήνη ἐπίουρον ἐόντα.¹⁰⁴ 1180

Se pusieron a andar y no echaron en balde el camino: el potente Eetes

¹⁰² Cf. Callimachus, *Fragmenta*, I, ed. de R. Pfeiffer, 1965 (reimp. de la 1.^a ed., 1949), Oxford, Oxford University Press, p. 48.

¹⁰³ Cf. Calímaco, *Himnos, Epigramas y Fragmentos*, ed. de L. A. de Cuenca y Prado y M. Brioso Sánchez, Madrid, Gredos, 2001 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1980), p. 155.

¹⁰⁴ Cf. Apollonii Rhodii *Argonautica*, ed. de H. Fränkel, Oxford, Oxford University Press, 1967 (reimp. de la 1.^a ed., 1961), p. 158.

les dio a su llegada, para la prueba, los dientes terribles
 del dragón Aonio, aquel que, en Tebas Ogigia,
 Cadmo, al llegar hasta allí en su busca de Europa,
 mató mientras era el guardián de la fuente Aretíade¹⁰⁵. 1180

La presencia de Europa en el pasaje está en clara relación con los avatares de Cadmo. El texto sirve para confirmar la conocida reacción de Agénor tras la desaparición de su hija: envió a sus hermanos a buscarla, iniciándose así otro ciclo de mitos.

Pero también encontramos a nuestra protagonista en el canto IV, 1643; al referirse nuestro autor al encuentro de los argonautas con Talos en Creta, dice de él:

Εὐρώπη Κρονίδης νήσου πόρεν ἔμμεναι οὖρον,¹⁰⁶

A Europa se lo había dado el Crónida para ser el guardián de su isla,¹⁰⁷

Como se ve de nuevo, la alusión hace referencia a un tema tangencial del mito: los regalos que Zeus da a la princesa abandonada en Creta, que bien hubieran podido ser tema de ampliaciones en recreaciones posteriores. Pero no, en concreto, éste de ellos, el autómatas de bronce Talos, en la literatura española en relación con el mito de Europa tiene una presencia nula; y, desde luego, no aparece en Ovidio.

1.1.13. Antígono de Caristo

También en el paradoxógrafo Antígono de Caristo (ca. 295-239 a. C.) encontramos en su obra, *Colección de historias curiosas*, una referencia a Europa en la anécdota 163:

¹⁰⁵ Cf. Apolonio de Rodas, *Las argonáuticas*, ed. de M. Pérez López, Madrid, Akal, 1991, p. 261.

¹⁰⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 104, p. 236.

¹⁰⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 105, p. 365.

Καὶ περὶ τοῦ κατὰ τὴν Κρήτην ὑδατίου, οὗ οἱ ὑπερκαθίζοντες, ὅταν ὑετὸς ᾗ, διατελοῦσιν ἄβροχοι, παραδεδόσθαι δὲ τοῖς Κρησίν, ἀπ' ἐκείνου λούσασθαι τὴν Εὐρώπην ἀπὸ τῆς τοῦ Διὸς μίξεως¹⁰⁸.

Y sobre el riachuelo de Creta, los que se sientan sobre él, cuando llueve fuerte, acaban del todo secos; existe una tradición entre los cretenses de que Europa se lavó en él tras su unión con Zeus¹⁰⁹.

Referencia que no recoge ninguno de los autores posteriores a pesar de que el baño de la doncella se nos antoja un motivo productivo poéticamente.

1.1.14. Pseudoplatón

Dentro de los diálogos atribuidos con dudas a Platón nos encontramos el titulado *Minos*, tal vez compuesto a finales del siglo III antes de Cristo. Y con el nombre de uno de los hijos de la unión entre Europa y Júpiter de por medio, no es de extrañar que exista también una somera referencia de Sócrates al mito que rastreamos en 318 d:

ΣΩ. Οἴσθα οὖν τίνες τούτων ἀγαθοὶ βασιλεῖς ἦσαν; Μίνως καὶ Ῥαδάμανθυς, οἱ Διὸς καὶ Εὐρώπης παῖδες, ὧν οἶδε εἶσιν οἱ νόμοι¹¹⁰.

SÓC. - ¿Y sabes qué buenos reyes tuvieron? Minos y Radamanto, hijos de Zeus y de Europa; de ellos proceden esas leyes¹¹¹.

El pasaje no aporta nada nuevo, nos confirma parte de la descendencia ya conocida del dios y la princesa, y señala la condición de legisladores de Minos y Radamantis.

¹⁰⁸ Cf. *Paradoxographi graeci*, ed. de A. Westermann, Amsterdam, Hakkert, 1.963 (reed. de la de Braunschweig, 1839).

¹⁰⁹ Cf. *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas*, ed. de F. J. Gómez Espelosín, Madrid, Gredos, 1996, p. 104.

¹¹⁰ Cf. Platon, *Oeuvres complètes*, XIII, ed. de J. Souilhé, París, Les Belles Lettres, 1962 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1930), p. 98.

¹¹¹ Cf. Platón, *Diálogos*, VII, ed. de J. Zaragoza Botella y P. Gómez Cardó, Madrid, Gredos, 1992, p. 151.

1.1.15. Eratóstenes de Cirene

De Eratóstenes (276-195 a. C.), que fue director de la Biblioteca de Alejandría seguramente a partir del 245 a. C., conservamos una obra en cuarenta y cuatro breves capítulos cuyo título original es *Epítome*, también conocida con el más común de *Catasterismos*. Este último hace referencia ya de por sí a esa corriente interpretativa del mito tan cultivada en la *Antigüedad*, el astralismo. El libro contiene dos textos en los que aparece nuestro mito, en concreto en el capítulo catorce y en el treinta y tres. La estructura de éstos es la misma: se alude sucintamente al mito en relación con el catasterismo y, a continuación, emite alguna observación y describe y explica la constelación. Lo que nos interesa del primero, titulado *El toro*, es este fragmento:

Οὗτος λέγεται ἐν τοῖς ἄστροις τεθῆναι διὰ τὸ Εὐρώπην ἀγαγεῖν ἐκ Φοινίκης εἰς Κρήτην διὰ τοῦ πελάγους, ὡς Εὐριπίδης φησὶν ἐν τῷ Φρίξῳ· χάριν δὲ τούτου ἐν τοῖς ἐπιφανεστάτοις ἐστὶν ὑπὸ Διὸς τιμηθεῖς¹¹².

Se dice que a éste se lo colocó entre los astros por haber llevado a Europa desde Fenicia hasta Creta con seguridad atravesando el mar, según cuenta Eurípides en el *Frixo*; en atención a esto se encuentra entre las constelaciones más visibles, habiendo recibido este honor de Zeus¹¹³.

El capítulo, como decíamos arriba, continúa con una variante acerca del origen de la constelación de Tauro, la vaca del mito de Ío, y el cómputo y disposición de las estrellas que la componen, asuntos que no estudiamos.

En cuanto a lo nuestro, lo que nos transmite Eratóstenes básicamente recoge la esencia del mito tal como lo venimos descubriendo: la muchacha fenicia es arrebatada y

¹¹² Cf. Eratóstenes de Cirene, *Catasterismes*, ed. de J. Pàmias i Massana, Barcelona, Bernat Metge, 2004, p. 131.

¹¹³ Cf. *Mitógrafos griegos. Paléfato. Heráclito. Anónimo Vaticano. Eratóstenes. Cornuto*, ed. de J. B. Torres Guerra, Madrid, Gredos, 2009, p. 147.

llevada a Creta por un toro. Pero sí se aparta de la versión más común al considerar que el toro no fue el mismo Zeus transformado, sino una bestia enviada por él. Tal vez, el origen de esta versión, está en que Zeus no podía catasterizarse a sí mismo, de modo que, para explicar el mito desde el punto de vista de la exégesis basada en la astronomía mitológica, el autor hubo de recurrir a un toro no identificable con el violador divino¹¹⁴.

En el segundo texto, epígrafe 33, titulado *Perro*, en una mera alusión, se presenta a Europa como dueña del perro y la jabalina infalible que Zeus le regaló tras su encuentro, y que acabaron en manos de Céfalo:

Περὶ τούτου ἱστορεῖται ὅτι ἐστὶν ὁ δοθεὶς Εὐρώπη φύλαξ μετὰ τοῦ ἄκοντος· ἀμφοτέρω δὲ ταῦτα Μίνως ἔλαβε καὶ ὕστερον ὑπὸ Πρόκριδος ὑγιασθεὶς ἐκ νόσου ἐδώρησατο αὐτῇ.¹¹⁵

Acerca de éste se cuenta la historia de que es el que le fue entregado a Europa como guardián junto con la jabalina. Minos se quedó con estas dos cosas y luego, tras recuperarse de una enfermedad gracias a Prócris, se las regaló¹¹⁶.

Nuevamente, estos motivos de los regalos, no fueron muy productivos en los textos que narraban nuestro mito. En cuanto a Minos como descendiente de Europa, ya nos hemos referido a él en varias ocasiones.

1.1.16. Mosco de Siracusa

En las décadas centrales del siglo II a. C. floreció Mosco. Una de sus composiciones es el *Idilio II*, titulado *Europa*. Podemos decir que este poema es uno de los textos centrales

¹¹⁴ Sobre este asunto, *cf.* las observaciones que le dedica Vian en su edición de las *Dionisiacas*: Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, I, ed. de F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 14-15; y en la p. 157, dice Vian que, tras Eratóstenes, la constelación del toro pasa por ser el catasterismo del de Europa definitivamente.

¹¹⁵ *Cf. op. cit.* en la n. 112, p. 213.

¹¹⁶ *Cf. op. cit.* en la n. 113, p. 166.

de la tradición de nuestro mito. En él se encuentran no sólo la estructura arquetípica del mito y los motivos que hemos visto ya sino otros que serán recurrentes en textos posteriores, según veremos. Desde luego, es más que probable que Ovidio lo tuviese a la vista y lo utilizase como modelo¹¹⁷ cuando compuso sus versos sobre el mismo tema ciento cincuenta años después. El poema dice así:

Εὐρώπη ποτὲ Κύπρις ἐπὶ γλυκὺν ἦκεν ὄνειρον.
 νυκτὸς ὅτε τρίτατον λάχος ἴσταται, ἐγγύθι δ' ἠώς,
 ὕπνος ὅτε γλυκίων μέλιτος βλεφάροισιν ἐφίζων
 λυσιμελὲς πεδάα μαλακῶ κατὰ φάεα δεσμῶ,
 εὔτε καὶ ἀτρεκέων ποιμαίνεται ἔθνος ὀνείρων. 5
 τῆμος ὑπωροφίοισιν ἐνὶ κνώσσουσα δόμοισι
 Φοίνικος θυγάτηρ ἔτι παρθένος Εὐρώπεια
 ὦϊσατ' ἠπείρους δοιὰς περὶ εἶο μάχεσθαι.
 Ἀσίδα τ' ἀντιπέρην τε· φυὴν δ' ἔχον οἷα γυναῖκες.
 τῶν δ' ἡ μὲν ξείνης μορφὴν ἔχεν, ἡ δ' ἄρ' ἐώκει 10
 ἔνδαπ' ἡ, καὶ μᾶλλον ἐῆς περισχετο κούρης,
 φάσκεν δ' ὥς μιν ἔτικτε καὶ ὡς ἀτίτηλέ μιν αὐτή.
 ἡ δ' ἐτέρη κρατερῆσι βιωομένη παλάμησιν
 εἴρυνεν οὐκ ἀέκουσαν, ἐπεὶ φάτο μόρσιμον εἶο
 ἐκ Διὸς αἰγιόχου γέρας ἔμμεναι Εὐρώπειαν. 15
 ἡ δ' ἀπὸ μὲν στρωτῶν λεχέων θόρε δειμαίνουσα,
 παλλομένη κραδίην· τὸ γὰρ ὡς ὕπαρ εἶδεν ὄνειρον.
 ἐζομένη δ' ἐπὶ δηρὸν ἀκὴν ἔχεν, ἀμφοτέρως δὲ
 εἰσέτι πεπταμένοισιν ἐν ὄμμασιν εἶχε γυναῖκας·
 ὄψε δὲ δειμαλέην ἀνενείκατο παρθένος αὐδὴν· 20
 “Τίς μοι τοιάδε φάσματ' ἐπουρανίων προΐηλεν;
 ποῖοί με στρωτῶν λεχέων ὕπερ ἐν θαλάμοισιν
 ἡδὺ μάλα κνώσσουσιν ἀνεπτοίησαν ὄνειροι;
 τίς δ' ἦν ἡ ξείνη, τὴν εἴσιδον ὑπνώουσα;
 ὥς μ' ἔλαβε κραδίην κείνης πόθος. ὥς με καὶ αὐτὴ 25
 ἀσπασίως ὑπέδεκτο καὶ ὡς σφετέρην ἶδε παῖδα.
 ἀλλὰ μοι εἰς ἀγαθὸν μάκαρες κρήνειαν ὄνειρον.”

¹¹⁷ Cf. L. Raminella Marzo, “Mosco attraverso i secoli“, Maia, 2 (1949) 14-29, pp. 20-21.

Ὡς εἰποῦς' ἀνόρουσε, φίλας δ' ἐπεδίξεθ' ἐταίρας,
 ἥλικας, οἰέτεας, θυμήρεας, εὐπατερείας,
 τῇσιν αἰὲ συνάθυρεν, ὅτ' ἐς χορὸν ἐντύνοιτο 30
 ἢ ὅτε φαιδρύνοιτο χροά προχοῇσιν ἀναύρων
 ἢ ὅπότε ἐκ λειμῶνος εὐπνοα λείρι' ἀμέργοι.
 αἱ δέ οἱ αἶψα φάανθεν· ἔχον δ' ἐν χερσὶν ἐκάστη
 ἀνθοδόκον τάλαρρον· ποτὶ δὲ λειμῶνας ἔβαινον
 ἀγχιάλους, ὅθι τ' αἰὲν ὀμίλαδὸν ἠγερέθοντο 35
 τερπόμεναι ῥοδέῃ τε φυῇ καὶ κύματος ἠχῇ.
 αὐτὴ δὲ χρύσειον τάλαρρον φέρειν Εὐρώπεια
 θηητόν, μέγα θαῦμα, μέγαν πόνον Ἥφαιστοιο,
 ὃν Λιβύῃ πόρε δῶρον, ὅτ' ἐς λέχος Ἐννοσιγαίου
 ἦεν· ἡ δὲ πόρεν περικαλλέε Τηλεφάασση, 40
 ἥτε οἱ αἵματος ἔσκεν· ἀνύμφω δ' Εὐρωπείῃ
 μήτηρ Τηλεφάασσα περικλυτὸν ὤπασε δῶρον.
 ἐν τῷ δαίδαλα πολλὰ τετεύχατο μαρμαίροντα.
 ἐν μὲν ἔην χρυσοῖο τετυγμένη Ἰναχίς Ἰῶ
 εἰσέτι πόρτις ἐοῦσα, φυὴν δ' οὐκ εἶχε γυναῖην. 45
 φοιταλέῃ δὲ πόδεσσιν ἐφ' ἄλμυρὰ βαῖνε κέλευθα
 νηχομένη ἱκέλη· κυάνου δ' ἐτέτυκτο θάλασσα.
 δοιοὶ δ' ἔστασαν ὑψοῦ ἐπ' ὀφρύος αἰγιαλοῖο
 φῶτες ἀολλήδην, θηεῦντο δὲ ποντοπόρον βοῦν.
 ἐν δ' ἦν Ζεὺς Κρονίδης ἐπαφώμενος ἡρέμα χερσὶ 50
 πόρτιος Ἰναχίης, τὴν δ' ἐπταπόρῳ παρὰ Νεῖλῳ
 ἐκ βοδὸς εὐκεράοιο πάλιν μετάμειβε γυναῖκα.
 ἀργύρεος μὲν ἔην Νεῖλου ῥόος, ἡ δ' ἄρα πόρτις
 χαλκεΐη, χρυσοῦ δὲ τετυγμένος αὐτὸς ἔην Ζεὺς.
 ἀμφὶ δὲ δινήεντος ὑπὸ στεφάνην ταλάροιο 55
 Ἑρμείης ἤσκητο· πέλας δέ οἱ ἐκτετάνυστο
 Ἄργος ἀκοιμήτοισι κεκασμένος ὀφθαλμοῖσι.
 τοῖο δὲ φοινῆντος ἀφ' αἵματος ἐξανέτελλεν
 ὄρνις ἀγαλλόμενος πτερύγων πολυανθεί χροῖῃ,
 τὰς ὅ γ' ἀναπλώσας ὥσειτε τις ὠκύαλος νηῆς 60
 χρυσείου ταλάροιο περίσκεπε χεῖλα ταρσοῖς.
 τοῖος ἔην τάλαρρος περικαλλέος Εὐρωπείης.
 Αἰ δ' ἐπεὶ οὖν λειμῶνας ἐς ἀνθεμόεντας ἵκανον,
 ἄλλῃ ἐπ' ἀλλοίοισι τότε ἄνθεσι θυμὸν ἔτερπον.

τῶν ἢ μὲν νάρκισσον εὐπνοον, ἢ δ' ὑάκινθον, 65
 ἢ δ' ἴον, ἢ δ' ἔρπυλλον ἀπαίνυτο· πολλὰ δ' ἔραζε
 λειμώνων ἐαροτρεφέων θαλέθεσκε πέτηλα.
 αἱ δ' αὖτε ξανθοῖο κρόκου θυόεσσαν ἔθειραν
 δρέπτον ἐριδμαίνουσαι· ἀτὰρ μέσσησιν ἄνασσα 70
 ἀγλαῖην πυρσοῖο ῥόδου χεῖρεσσι λέγουσα
 οἷά περ ἐν Χαρίτεσσι διέπρεπεν Ἀφρογένεια.
 οὐ μὲν δηρὸν ἔμελλεν ἐπ' ἄνθεσι θυμὸν ιαίνειν,
 οὐδ' ἄρα παρθενίην μίτρην ἄχραντον ἔρυσθαι.
 ἦ γὰρ δὴ Κρονίδης ὥς μιν φράσαθ', ὥς ἐόλητο 75
 θυμὸν ἀνωίστοισιν ὑποδμηθεὶς βελέεσσι
 Κύπριδος, ἥ μούνη δύναται καὶ Ζῆνα δαμάσσαι.
 δὴ γὰρ ἀλευόμενός τε χόλον ζηλήμονος Ἥρης
 παρθενικῆς τ' ἐθέλων ἀταλὸν νόον ἐξαπατῆσαι
 κρύψε θεὸν καὶ τρέψε δέμας καὶ γίνετο ταῦρος,
 οὐχ οἷος σταθμοῖς ἐνιφέρβεται, οὐδὲ μὲν οἷος 80
 ὄλκα διατμήγει σύρων εὐκαμπὲς ἄροτρον,
 οὐδ' οἷος ποιμνῆς ἐπιβόσκεται, οὐδὲ μὲν ἄλλος,
 ὅστις ὑποδμηθεὶς ἐρύει πολύφορτον ἀπήνην.
 τοῦ δὴ τοι τὸ μὲν ἄλλο δέμας ξανθόχροον ἔσκε,
 κύκλος δ' ἀργύφεος μέσσω μάρμαιρε μετώπῳ, 85
 ὅσσε δ' ὑπογλαύσσεσκε καὶ ἥμερον ἀστράπτεσκεν.
 ἴσα τ' ἐπ' ἀλλήλοισι κέρα ἀνέτελλε καρήνου
 ἄντυγος ἡμιτόμου κεραῆς ἅτε κύκλα σελήνης.
 ἦλυθε δ' ἐς λειμῶνα καὶ οὐκ ἐφόβησε φαανθεὶς 90
 παρθενικάς, πάσῃσι δ' ἔρωσ γενετ' ἐγγὺς ἰκέσθαι
 ψαῦσαι θ' ἡμερτοῖο βοός, τοῦ τ' ἄμβροτος ὁδμὴ
 τηλόθι καὶ λειμῶνος ἐκαίνυτο λαρὸν ἀντμήν.
 στῇ δὲ ποδῶν προπάροιθεν ἀμύμονος Εὐρώπείης
 καὶ οἱ λιχμάζεσκε δέρην, κατέθελγε δὲ κούρην.
 ἢ δέ μιν ἀμφαφάσσκε καὶ ἡρέμα χεῖρεσιν ἄφρον 95
 πολλὸν ἀπὸ στομάτων ἀπομόργνυτο καὶ κύσε ταῦρον.
 αὐτὰρ ὁ μειλίχιον μυκήσατο· φαῖό κεν αὐλοῦ
 Μυγδονίου γλυκὺν ἦχον ἀνηπύοντος ἀκούειν.
 ὤκλασε δὲ πρὸ ποδοῖν, ἐδέρκετο δ' Εὐρώπειαν
 αὐχέν' ἐπιστρέψας καὶ οἱ πλατὺ δείκνυε νῶτον. 100
 ἢ δὲ βαθυπλοκάμοισι μετέννεπε παρθενικῇσι·

“Δεῦθ’, ἐτάραι φιλῖαι καὶ ὁμήλικες, ὄφρ’ ἐπὶ τῷδε
 ἐζόμεναι ταύρῳ τερπόμεθα· δὴ γὰρ ἀπάσας
 νῶτον ὑποστορέσας ἀναδέξεται οἷά τ’ ἐνηῆς
 πρηγὺς τ’ εἰσιδέειν καὶ μείλιχος, οὐδέ τι ταύροις 105
 ἄλλοισι προσέοικε· νόος δέ οἱ ἤνυτε φωτὸς
 αἴσιμος ἀμφιθέει, μούνης δ’ ἐπιδεύεται αὐδῆς.”
 Ὡς φαμένη νώτοισιν ἐφίζανε μειδιώσα,
 αἱ δ’ ἄλλαι μέλλεσκον. ἄφαρ δ’ ἀνεπήλατο ταῦρος,
 ἦν θέλεν ἀρπάξας· ὠκὺς δ’ ἐπὶ πόντον ἵκανε. 110
 ἡ δὲ μεταστρεφθεῖσα φίλας καλέεσκεν ἐταίρας
 χεῖρας ὀρεγνυμένη, ταὶ δ’ οὐκ ἐδύναντο κιχάνειν.
 ἀκτάων δ’ ἐπιβὰς πρόσσω θέεν ἤνυτε δελφίς,
 χηλαῖς ἀβρέκτοισιν ἐπ’ εὐρέα κύματα βαίνων.
 ἡ δὲ τότε ἔρχομένοιο γαληνιάσκει θάλασσα, 115
 κήτεα δ’ ἀμφὶς ἄταλλε Διὸς προπάροιθε ποδοῖν,
 γηθόσυνος δ’ ὑπὲρ οἶδμα κυβίστεε βυσσόθε δελφίς.
 Νηρείδες δ’ ἀνέδυσαν ὑπέξ ἁλός, αἱ δ’ ἄρα πᾶσαι
 κητείοις νώτοισιν ἐφήμεναι ἐστιχόωντο.
 καὶ δ’ αὐτὸς βαρύδουπος ὑπεῖρ ἅλα Ἐννοσίγαιος 120
 κῦμα κατιθύνων ἀλῆς ἠγεῖτο κελεύθου
 αὐτοκασιγνήτῳ· τοὶ δ’ ἀμφὶ μιν ἠγερέθοντο
 Τρίτωνες, πόντοιο βαρύθροοι αὐλητῆρες,
 κόχλοισιν ταναοῖς γάμιον μέλος ἠπύοντες.
 ἡ δ’ ἄρ’ ἐφεζομένη Ζηνὸς βοέοις ἐπὶ νώτοις 125
 τῇ μὲν ἔχεν ταύρου δολιχὸν κέρας, ἐν χερὶ δ’ ἄλλη
 εἴρνε πορφυρέην κόλπου πτύχα, ὄφρα κε μὴ μιν
 δεύοι ἐφελκόμενον πολιῆς ἁλὸς ἄσπετον ὕδωρ.
 κολπώθη δ’ ὥμοισι πέπλος βαθὺς Εὐρωπείης,
 ἰστίον οἷά τε νηὸς, ἐλαφρίζεσκε δὲ κούρην. 130
 ἡ δ’ ὅτε δὴ γαίης ἄπο πατρίδος ἦεν ἀνευθεν,
 φαίνετο δ’ οὐτ’ ἀκτὴ τις ἀλίσροθος οὐτ’ ὄρος αἰπύ,
 ἀλλ’ ἀῆρ μὲν ὕπερθεν, ἔνερθε δὲ πόντος ἀπείρων,
 ἀμφὶ ἔ παπτήνασα τόσῃν ἀνενείκατο φωνήν·
 “Πῇ με φέρεις, θεόταυρε; τίς ἔπλεο; πῶς δὲ κέλευθα 135
 ἀργαλέ’ εἰλιπόδεσσι διέρχεται, οὐδέ θάλασσαν
 δειμαίνεις; νηυσὶν γὰρ ἐπίδρομός ἐστι θάλασσα
 ὠκυάλους, ταῦροι δ’ ἀλίην τρομέουσιν ἀταρπόν.

ποῖον σοὶ ποτὸν ἡδύ, τίς ἐξ ἁλὸς ἔσσειτ' ἐδωδή;
 ἦ ἄρα τις θεός ἐσσι; θεοῖς γ' ἐπεικότα ῥέζεις. 140
 οὔθ' ἄλλιοι δελφῖνες ἐπὶ χθονὸς οὔτε τι ταῦροι
 ἐν πόντῳ στιχόωσι, σὺ δὲ χθόνα καὶ κατὰ πόντον
 ἄτρομος αἰσσεις, χηλαὶ δέ τοί εἰσιν ἔρετμά.
 ἦ τάχα καὶ γλαυκῆς ὑπὲρ ἡέρος ὑψόσ' ἀερθεῖς
 εἵκελος αἰψηροῖσι πετήσσαι οἰωνοῖσιν. 145
 ὦμοι ἐγὼ μέγα δὴ τι δυσάμμορος, ἦ ῥά τε δῶμα
 πατρὸς ἀποπρολιποῦσα καὶ ἐσπομένη βοὶ τῷδε
 ξείνην ναυτιλίην ἐφέπω καὶ πλάζομαι οἷη.
 ἀλλὰ σύ μοι, μεδέων πολιῆς ἁλὸς Ἐννοσίγαιε,
 ἦλαος ἀντήσειας, ὃν ἔλπομαι εἰσοράσθαι 150
 τόνδε κατιθύνοντα πλόον προκέλευθον ἐμεῖο.
 οὐκ ἄθει γὰρ ταῦτα διέρχομαι ὑγρὰ κέλευθα.”
 Ὡς φάτο· τὴν δ' ὥδε προσεφώνεεν ἠύκερος βοῦς·
 “Θάρσει, παρθενική, μὴ δεῖδιθι πόντιον οἶδμα.
 αὐτός τοι Ζεὺς εἰμι, κεῖ ἐγγύθεν εἶδομαι εἶναι 155
 ταῦρος, ἐπεὶ δύναμαί γε φανήμεναι, ὅττι θέλωμι.
 σὸς δὲ πόθος μ' ἀνέηκε τόσῃν ἄλα μετρήσασθαι
 ταύρῳ ἐειδόμενον· Κρήτη δέ σε δέξεται ἤδη,
 ἦ μ' ἔθρεψε καὶ αὐτόν, ὅπη νυμφήμα σεῖο
 ἔσσεται· ἐξ ἐμέθεν δὲ κλυτοὺς φητύσσαι υἷας, 160
 οἱ σκηπτουχοὶ ἅπαντες ἐπιχθονίοισιν ἔσσονται.”
 Ὡς φάτο· καὶ τετέλεστο, τὰ περ φάτο. φαίνεται μὲν δὴ
 Κρήτη, Ζεὺς δὲ πάλιν σφετέρην ἀνελάζετο μορφήν,
 λῦσε δὲ οἱ μίτρην, καὶ οἱ λέχος ἔντυον ὦραι.
 ἦ δὲ πάρος κούρη Ζηνὸς γένετ' αὐτίκα νύμφη 165
 καὶ Κρονίδῃ τέκε τέκνα κεῖ αὐτίκα γίνετο μήτηρ¹¹⁸.

Cuya traducción es:

A Europa envió Cipris un día dulce sueño. Fue cuando empieza la tercera parte de
 la noche, cercana ya la aurora, cuando el sopor se asienta en los párpados más dulces que la

¹¹⁸ Cf. *Die griechischen Bukoliker. Teokrit, Moschos, Bion*, ed. de H. Beckby, Meisenheim am Glan, Hain, 1975, pp. 273-282.

miel, relaja los miembros y liga los ojos con blanda atadura, la hora en que anda errante la turba de los sueños verídicos. Europa, hija de Fénix, doncella aún, que dormía en las habitaciones superiores, creyó ver entonces que dos continentes luchaban por ella, Asia y el de enfrente, y que tenían forma de mujeres. Una de ellas tenía aspecto de extranjera; la otra, en cambio, parecía nativa del país, y se abrazaba fuertemente a la muchacha como suya, diciendo que ella la había traído al mundo y que ella la había criado. Pero la otra le hacía fuerza con poderosas manos y procuraba llevársela sin que ella se opusiera, porque, según le dijo, estaba decretado que Europa fuera un presente para ella de Zeus, portador de la égida. Llena de miedo, saltó del guarnecido lecho la doncella con el corazón palpitante, pues había visto el sueño tan claro como si fuera realidad. Durante mucho tiempo estuvo sentada silenciosa, y en sus ojos abiertos permanecían las dos mujeres todavía. Luego alzó su voz amedrentada: “¿Qué dios me habrá enviado tales visiones? ¿Qué sueños son éstos que han venido a turbarme sobre el guarnecido lecho, cuando tan dulcemente reposaba en mi alcoba? ¿Quién era la extranjera que vi mientras dormía? ¿Qué añoranza suya me ha entrado en el pecho! ¡Cuán cariñosa también ella se mostró y cómo cual hija suya me miraba! ¡Ojalá los dioses bienaventurados den a este sueño un feliz desenlace!”

Así dijo, se levantó y fue en busca de sus caras amigas, muchachas de igual edad que ella, nacidas el mismo año, encantadoras y de cuna noble. Siempre se recreaba con ellas cuando bailaba en corro, o cuando recogía en el prado fragantes azucenas.

En seguida las encontró. Cada una traía en sus manos un canastillo para flores. Iban a los prados cercanos al mar, donde siempre se reunían en grupo, gozosas con las rosas que allí crecían y con el murmullo de las olas. La propia Europa llevaba un canastillo de oro, admirable, grande maravilla, de Hefesto grande obra, quien se lo había dado a Libia, cuando ésta subió al lecho del dios que sacude la tierra. Dióselo ella a la hermosísima Telefasa, que era de su sangre; y a Europa, todavía no casada, le otorgó Telefasa, su madre, aquel magnífico regalo. En él estaban figuradas muchas obras de arte relucientes. Estaba, hecha de oro, Io, la hija de Ínaco, cuando todavía era novilla y no tenía forma de mujer. Fuera de sí, caminaba por caminos marinos y parecía nadar realmente. El mar estaba hecho de lapislázuli. Encima de los promontorios de una y otra costa había grupos de gente, y contemplaban a aquella vaca que nadaba por el mar. Estaba Zeus Crónida, quien tocaba con sus manos dulcemente a la becerro, que era hija de Ínaco, y a la vera del Nilo de siete bocas tornábala de cornuda vaca otra vez en mujer. La corriente del Nilo era de plata; la becerro, de bronce, y de oro estaba hecho Zeus. Bajo el borde del redondo canastillo, todo alrededor, estaba labrado Hermes, y a su lado se hallaba tendido Argo, con sus ojos que jamás dormían. De su sangre escarlata surgía un pavo real, ufano de los floridos colores de sus plumas, el cual extendía la cola, cual bajel que raudo surca el mar, y cubría los bordes del áureo canastillo con su plumaje. Tal era el canastillo de la bellísima Europa.

Cuando las muchachas hubieron, pues, llegado a los prados cubiertos de flores, cada una se entretuvo en buscar una clase diferente: ésta cogía fragantes narcisos; aquélla, jacintos; una, violetas; otra, serpol. En aquel suelo brotaban muchas flores de los campos nutridos de primavera. Luego las otras pusieron a competir en cortar olorosos ramilletes de bermejo azafrán, y, en medio de ellas, la princesa, que con sus manos cogía la gala de la encendida rosa, destacaba como entre las Gracias la diosa nacida de la espuma del mar.

Pero no iba a deleitarse con las flores mucho tiempo ni a conservar intacto el cinturón de doncella: no, pues desde que el Crónida la vio, sintió su corazón turbado, vencido por los imprevistos dardos de Cipris, la única que puede doblegar al propio Zeus. Por tanto, como pretendía evitar el enojo de la celosa Hera y quería engañar a la ingenua muchacha, ocultó su divinidad, trocó su aspecto y se transformó en toro. No como el que come en los establos, ni como el que abre el surco tirando del arado bien curvado, ni como el que pace entre el rebaño, ni como el que, rendido por el látigo, arrastra una carreta muy pesada. No, todo su cuerpo era de color rubio, menos el albo redondel que brillaba en medio de su frente; sus ojos resplandecían y destellaban atractivo; iguales se alzaban las astas frente a frente en su testuz, un medio orbe, como creciente de la luna cornuda.

Entró en el prado y su aparición no asustó a las muchachas. Todas sintieron el deseo de acercarse y acariciar al adorable toro, cuyo divino olor, aun desde lejos, al aroma del prado se imponía. Él se detuvo ante la irreprochable Europa, empezó a lamerle la garganta, y a la muchacha llenaba de embeleso. Una y otra vez lo acariciaba ella y con las manos blandamente le quitaba la mucha espuma de su boca, dio hasta un beso a aquel toro. Entonces exhaló él dulce mugido: diríase oír el melodioso son de una flauta migdonia; se agachó ante los pies de Europa y, volviendo el cuello, la miraba, mostrándole su ancho lomo. Ella dijo a las doncellas de largos bucles: “Venid, queridas compañeras, amigas de mi edad, a divertimos montando en este toro, que él nos ofrece su espalda y a todas recibirá; tan benigno y manso es su aspecto, tan apacible es. No se parece a los demás toros, corre por él buen juicio, como si fuera una persona, sólo le falta hablar.”

Así dijo, y se sentó sobre el lomo, sonriente. Iban las otras a hacerlo, pero el toro se alzó al punto llevándose a la que quería, y raudamente llegó al mar. Ella, vuelta hacia atrás, llamaba a sus queridas compañeras y les tendía las manos, pero éstas no podían alcanzarla. Ganó el toro la orilla y siguió corriendo cual delfín, marchando sobre las ondas anchurosas sin mojar sus pezuñas. A su paso el mar se serenaba; los grandes peces retozaban a uno y otro lado ante los pies de Zeus; de las profundidades vino alegre el delfín a brincar sobre la ola; las Nereidas surgieron de las salobres aguas, y desfilaban todas montadas en los lomos de grandes animales. Allanando las olas, iba en persona sobre el agua el retumbante dios que sacude la tierra guiando a su hermano por la senda marina; y en torno suyo se agrupaban los tritones, sonoros trompeteros de la mar, tocando con sus conchas alargadas la

música de boda. Europa, sentada sobre la taurina espalda de Zeus, cogía con su mano el largo cuerno del toro, y alzaba con la otra los purpúreos pliegues de su vestido, para que no arrastraran y no los mojasen las infinitas aguas del canoso mar. En sus hombros el amplio peplo se había inflado cual vela de navío, y aligeraba el peso de la joven.

Cuando estaba ya lejos de la tierra natal, y no se divisaba ni batida costa ni elevado monte, sólo el aire encima y la mar debajo ilimitada, mirando en torno suyo alzó ella la voz con estas palabras: “¿A dónde me llevas, toro portentoso? ¿Quién eres? ¿Cómo puedes recorrer caminos que son funestos a las bestias de cansinos pasos y no te espanta el mar? Para los barcos veloces tiene la mar fácil vía, pero los toros temen la senda de las aguas. ¿Qué bebida dulce hay aquí para ti? ¿Qué comida tendrás en las olas saladas? ¿Eres tal vez un dios? Haces cosas, sí, como las que los dioses hacen. Los marinos delfines no andan sobre tierra, ni por el mar los toros: mas tú sin miedo alguno corres en mar y en tierra. Tus pezuñas te sirven de remos. Quizás muy pronto vas a subir también a lo alto, sobre el aire azul, y volarás como los raudos pájaros. ¡Ay, cuán desafortunada soy yo, que he abandonado la casa de mi padre y seguido a este toro, que hago extraño viaje y voy errante sola! Séme tú propicio, dios que sacudes la tierra e imperas sobre el cano mar, tú, a quien creo divisar dirigiendo esta travesía y guiándome; que no cruzo yo estos húmedos caminos sin que intervenga un dios.”

Así dijo, y de esta forma le habló el cornudo toro: “Ánimo, muchacha, no temas las ondas marinas. El propio Zeus soy, aunque de cerca te parezca un toro, porque yo puedo tomar el aspecto que desee. Tu amor me ha impulsado a recorrer tanto mar en figura de toro. Ahora va a recibirte Creta, que me crió a mí mismo, y allí serán tus bodas. De mí darás a luz ilustres hijos, todos los cuales habrán de llevar cetro entre los hombres”.

Así dijo, y sus palabras se cumplieron: surgió Creta a la vista, recuperó Zeus otra vez su aspecto, desató el cinturón a Europa, y las Horas prepararon su lecho. La antes doncella fue enseguida de Zeus desposada, dio hijos al Crónida y pronto se hizo madre¹¹⁹.

Fijémonos en las escenas y motivos que lo conforman¹²⁰. En primer lugar, el *sueño premonitorio* (vv. 1-27). Afrodita envía un sueño a Europa en el que dos continentes en

¹¹⁹ Cf. *Bucólicos griegos*, ed. de M. García Teijeiro y M.^a T. Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986, pp. 292-301.

¹²⁰ A propósito de este idilio, cf. W. Bühler, *Die Europa des Moschos*, Wiesbaden, Steiner, 1960; R. Schmiel, “Moschus’ Europa”, *Classical Philology*, 76 (1981) 261-272, pp. 261-266; *op. cit.* en la nota anterior, pp. 292-293; L. Landolfi, “Europa: da Mosco a Ovidio”, *Bollettino di Studi Latini*, 24.2 (1994) 500-

forma de mujer se la disputan; una de las dos, la de apariencia extranjera, el que todavía no tiene nombre pero se llamará Europa, arrastra a la princesa asiática¹²¹.

En segundo lugar, la descripción del cesto de Europa (vv. 28-62). Tras el sueño, la joven busca a sus compañeras para ir a jugar a unos prados cerca de la playa. Europa lleva una cesta labrada que Mosco describe con todo lujo de detalles: en ella se pueden contemplar el mito de Ío y la muerte de Argo a manos de Hermes. La écfrasis de una obra de arte inserta en un relato es un recurso propio de la épica y del epilío. Desde luego, el destino de Ío anticipa la unión de Europa con Zeus.

Europa en la playa es vista por Zeus (vv. 63-76). Mientras la muchacha tiria se divierte recogiendo flores con su cortejo, Zeus la contempla y se enamora de ella.

Seguidamente, Zeus se transforma en toro (vv. 77-92). Para acercarse a la princesa el dios se transforma en un toro del que se describe la piel, la mirada y los cuernos.

A continuación, Zeus en el prado con Europa (vv. 93-108). En esta escena podemos leer cómo el toro lame el cuello de Europa, ella lo acaricia, él muge y se arrodilla ante ella que lo monta.

Zeus en el mar con su presa (vv. 109-130). Cuando Europa se sube sobre la espalda del dios, éste se arroja al mar. Los seres marinos se asoman a contemplar la travesía. La desgraciada muchacha agarra con una mano el cuerno del toro, con la otra se tiene la ropa, el peplo ondea como una vela.

526; C. Cusset, “Le jeu poétique dans l’Europé de Moschos”, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 1 (2001) 62-82; Ponce, *cf. op. cit.* en la n. 2, pp. 179-184.

¹²¹ El poema explicaría así por primera vez el mito como etiología del nombre del continente, aunque éste aparezca antes sin mayor aclaración; *cf.* F. Letoublon, “Le rêve d’Europe chez Moschos et l’identité européenne”, en R. Poignault & O. Wattel de Croizant, Tours, Centre Piganiol, 1998, pp. 81-89.

Diálogo entre los protagonistas (vv. 131-161). Europa pregunta al toro quién es y a dónde la lleva. Zeus se da a conocer y consolándola la profetiza que tras sus nupcias engendrará reyes.

Finalmente, encontramos la llegada a Creta (vv. 162-166). Ya en la isla Zeus retoma su figura y posee a Europa.

Tras una lectura del idilio se hace evidente que varios de los motivos utilizados por Mosco, efectivamente también son recogidos por Ovidio, a saber: la contemplación de Europa por parte del dios, la transformación del mismo en toro, los juegos de Zeus con la princesa en la playa, el adentramiento en el mar cuando la muchacha se sienta sobre él y la estampa de la jornada marina (excepto la descripción del cortejo mitológico de acompañantes); pero también hay coincidencias con lo que se dice en los *Fastos*: al llegar a Creta, el dios vuelve a su ser y posee a Europa.

De tales coincidencias podemos concluir que Ovidio, salvando otros precedentes de carácter general, si de algún texto en concreto tomó alguna idea, tal vez fue del de Mosco, pero imprimiéndole su propio genio. Esto sin contar con lo predeterminado que debía estar el imaginario de este mito, que desde muy antiguo propuso a través de las imágenes plásticas ciertos motivos a los poetas.

A la vez debemos fijar esta deuda en su justo término. Ovidio es un poeta que aúna tradición e innovación con naturalidad y su genio poético y originalidad asoman por doquier en sus versos. Así pues, no hay que desdeñar su propia inventiva y el hecho de que se aparta del modelo compitiendo con él. En efecto se aparta en la genealogía, imponiendo a Agénor por Fénix como padre de la virgen; en el color del toro; en el tamaño de las astas; suprime los discursos directos, tanto el lamento de Europa como las palabras de Zeus; el sueño premonitorio; la écfrasis del canastillo; e introduce otros motivos y episodios, sobre todo la intervención de Mercurio y la sentencia en que se declaran incompatibles amor y majestad. Así que, del mismo modo que por las similitudes podemos marcar los ecos de

Mosco en Ovidio, por las diferencias podríamos decir que éstas pesan más y que el texto del poeta latino es original más que una recreación.

Pero lo que aquí nos interesa no es estudiar las fuentes de Ovidio, sino fijar cuál fue el texto antiguo que los creadores españoles usaron como fuente principal. Pues bien, si hemos de pronunciarnos por uno de estos dos, la respuesta es Ovidio. Y basamos esta afirmación en lo siguiente. En los textos de nuestros autores son raros los motivos sólo presentes en Mosco. Temas tan sugerentes, y que determinan *per se* la fuente, como el sueño premonitorio y la descripción de la cesta no están en nuestra literatura.

Queremos detenernos un momento en los motivos del coro marino que contempla al toro-dios en su travesía y en la conversación entre el dios y la virgen. Aparecen sobre todo en las amplificaciones barrocas, que, en su afán de innovación, procediendo por adición de elementos, los recuerdan. Sobre la procedencia del coro marino no cabe gran duda, aunque lo encontramos raramente en los textos hispánicos y su influencia no es mayor. Más controvertido sería determinar el origen de las escenas dialógicas entre el dios y la muchacha. Es evidente que Mosco bien pudo servir de modelo; pero pensamos que en la configuración de éstas influyeron otros elementos mucho más difundidos por las prensas y conocidos por nuestros literatos, como son: el monólogo de Ariadna en el *carmen* 64 (vv. 132-301) de Catulo; la *Oda*, III, 27 de Horacio; los discursos femeninos en las *Heroidas*; el mismo teatro clásico o español; las intervenciones en estilo directo de diversos personajes femeninos en las *Metamorfosis*; y, a nuestro juicio, de forma definitiva y principal, el mito de Apolo y Dafne del mismo Ovidio, que nos parece el modelo perfecto y más cercano para los autores del *Siglo de Oro* en relación con estas escenas dialógicas, mucho más que Mosco. Lo veremos cuando llegue el momento.

En cambio, por el contrario, otros motivos sólo propios de Ovidio y no de Mosco están en nuestros ingenios y son una constante en nuestras letras, por ejemplo: la intervención de Mercurio en el asunto o, lo que es definitorio, la constante alusión a la pérdida del decoro del dios a causa del amor, lo que inclina la balanza a favor de la

influencia del autor latino. Es más, nunca encontramos motivos de Mosco aislados sino, a lo sumo, contaminados con los de Ovidio.

La *Europa* de Mosco es una de las principales fuentes de nuestro mito, pero es un ejemplo paradigmático de cómo en el proceso de la tradición clásica en ocasiones los griegos son el origen de éste y la literatura romana el agente de la transmisión. De un autor cercano a Mosco como Teócrito igualmente partiría la poesía bucólica, pero es Virgilio el modelo más seguido y productivo.

Se atribuye a Mosco un epigrama que encontramos en la *Antología Palatina*, XVI, 200. En él un Eros labrador pide a Zeus que haga llover o le amenaza con ponerlo a arar los campos como un toro, en recuerdo del de Europa:

Λαμπάδα θεῖς καὶ τόξα, βοηλάτιν εἴλετο ῥάβδον
οὔλος Ἔρως, πῆρην δ' εἶχε κατωμαδίην·
καὶ ζεύξας ταλαεργὸν ὑπὸ ζυγὸν αὐχένα ταύρων
ἔσπειρεν Διοῦς αὐλακα πυροφόρον.
εἶπε δ' ἄνω βλέψας αὐτῷ Δί' "Πλῆσον ἀρούρας, 5
μή σε τὸν Εὐρώπης βοῦν ὑπ' ἄροτρα βάλῳ"¹²².

Dejando la antorcha y los dardos el pérfido Eros
tomó la aguijada, la alforja de su hombro
colgó y, tras uncir a su yugo las duras cervices
de los bueyes, la fértil gleba labró de Deo
y a Zeus dijo, mirando hacia arriba: "o me riegas los campos 5
o te pongo a arar como a toro de Europa"¹²³.

La desmitologización es evidente por el tono de los versos. En relación con nuestra pesquisa la mera alusión no nos aporta mayor información.

¹²² Cf. *The Greek Anthology*, V, ed. de W. R. Paton, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1960 (3.^a reimp. de la 1.^a ed., 1918), p. 276.

¹²³ Cf. *Antología Palatina. Epigramas helenísticos*, I, ed. de M. Fernández-Galiano, Madrid, Gredos, 1993 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1978), p. 318.

1.1.17. Apolodoro de Atenas

Apolodoro (*floruit ca.* 140 a. C.) escribió una obra mitológica titulada *Biblioteca*, aunque el texto que conservamos, elaborado hacia el siglo I o II d. C., parece una recopilación que se le atribuye. Asimismo, es dudoso que el título del texto sea el original. En cualquier caso, título y autor han quedado, de momento, ligados en la historia de la literatura.

Pues bien, también la *Biblioteca* se ocupó en varios pasajes de nuestro mito. Veámoslo.

En II, 5, 7, a propósito del séptimo trabajo de Hércules, leemos:

Ἔβδομον ἐπέταξεν ἄθλον τὸν Κρήτα ἀγαγεῖν ταῦρον. τοῦτον Ἀκουσίλαος μὲν εἶναί φησι τὸν διαπορθμεύσαντα Εὐρώπην Δίη,¹²⁴

Como séptimo trabajo le impuso traer el toro de Creta. Según Acusilao éste había transportado a Europa para Zeus¹²⁵.

Como se ve, Acusilao se aparta de la tradición común, que nos cuenta que el toro de Europa fue el mismo Zeus metamorfoseado; y no el toro de Creta, el que capturó Heracles, que es identificado con aquel que Minos no ofrendó a Posidón y provocó la pasión de Pasífae.

En III, 1, 1, podemos leer:

Ἀγῆνωρ δὲ παραγενόμενος εἰς τὴν Φοινίκην γαμεῖ Τηλέφασσαν καὶ τεκνοῖ θυγατέρα μὲν Εὐρώπην, παῖδας δὲ Κάδμον καὶ Φοίνικα καὶ Κίλικα. τινὲς δὲ Εὐρώπην οὐκ Ἀγῆνωρος ἀλλὰ

¹²⁴ Cf. Apollodorus, *The Library*, I, ed. de J. G. Frazer, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001 (8.^a reimp. de la 1.^a ed., 1921), p. 198.

¹²⁵ Cf. Apolodoro, *Biblioteca*, introducción de J. Arce y traducción y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 2001 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1985), p. 109.

Φοίνικος λέγουσι. ταύτης Ζεὺς ἐρασθεῖς, †ρόδου ἀποπλέων, ταῦρος χειροήθης γενόμενος, ἐπιβιβασθεῖσαν διὰ τῆς θαλάσσης ἐκόμισεν εἰς Κρήτην. ἡ δέ, ἐκεῖ συνευνασθέντος αὐτῇ Διός, ἐγέννησε Μίνωα Σαρπηδόνα Ῥαδάμανθυν· καθ' Ὅμηρον δὲ Σαρπηδὸν ἐκ Διὸς καὶ Λαοδαμείας τῆς Βελλεροφόντου. ἀφανοῦς δὲ Εὐρώπης γενομένης ὁ πατήρ αὐτῆς Ἀγήνωρ ἐπὶ ζήτησιν ἐξέπεμψε τοὺς παῖδας, εἰπὼν μὴ πρότερον ἀναστρέφειν πρὶν ἂν ἐξεύρωσιν Εὐρώπην. συνεξῆλθε δὲ ἐπὶ τὴν ζήτησιν αὐτῆς Τηλέφασσα ἡ μήτηρ καὶ Θάσος ὁ Ποσειδῶνος, ὡς δὲ Φερεκύδης φησὶ Κίλικος. ὡς δὲ πᾶσαν ποιούμενοι ζήτησιν εὐρεῖν ἦσαν Εὐρώπην ἀδύνατοι, τὴν εἰς οἶκον ἀνακομιδὴν ἀπογνόντες ἄλλος ἄλλαχού κατῴκησαν,¹²⁶

Agénor marchó a Fenicia, donde, casado con Telefasa, procreó una hija, Europa, e hijos, Cadmo, Fénix y Cílix; algunos dicen que Europa no era hija de Agénor sino de Fénix. Zeus, enamorado de ella, se transformó en un toro manso y sobre su lomo la llevó por mar hasta Creta. Unida allí a Zeus, engendró a Minos, Sarpedón y Radamantis; pero según Homero, Sarpedón era hijo de Zeus y Laodamía, hija de Belerofontes. Cuando Europa desapareció, su padre Agénor envió a los hijos en su busca, prohibiéndoles regresar sin ella. También fueron con ellos su madre Telefasa, y Taso, hijo de Posidón o, según Ferecides, de Cílix. Incapaces de encontrarla tras intensa búsqueda, determinaron no volver a su hogar y se establecieron en diferentes regiones.¹²⁷

Encontramos en este pasaje el mito condensado: Zeus, transformado en un manso toro, se lleva hasta Creta a la princesa Europa. Asimismo, se hace eco de variantes sobre su ascendencia y descendencia: según Homero¹²⁸, Sarpedón no sería su hijo y Telefasa sería su madre. En cuanto a la búsqueda encargada por Agénor a sus hijos, en realidad, hace referencia al ciclo de Cadmo y no aporta nada sobre nuestro mito. Nótese que Apolodoro ya coincide con Ovidio sobre la paternidad de Agénor.

En III, 1, 2, leemos:

Εὐρώπην δὲ γήμας Ἀστέριος ὁ Κρητῶν δυνάστης τοὺς ἐκ ταύτης παῖδας ἔτρεφεν¹²⁹.

¹²⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 124, pp. 296-300.

¹²⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 125, pp. 135-136.

¹²⁸ Cf. *Ilíada*, VI, 198-199.

¹²⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 124, p. 300.

Asterio, príncipe de los cretenses, desposó a Europa y crió a los hijos de ésta¹³⁰.

La referencia nos informa del desposamiento posterior con Asterio tras el abandono de Zeus.

Y, por último, en III, 4, 2, dice:

ἔδωκε δὲ αὐτῇ Κάδμος πέπλον καὶ τὸν ἡφαιστότευκτον ὄρμον, ὃν ὑπὸ Ἥφαιστου λέγουσιν
τινες δοθῆναι Κάδμῳ, Φερεκύδης δὲ ὑπὸ Εὐρώπης· ὃν παρὰ Διὸς αὐτὴν λαβεῖν¹³¹.

Cadmo regaló a Harmonía un peplo y un collar, obra de Hefesto, y según algunos dádiva
suya o, según Ferecides, de Europa, quien lo habría recibido de Zeus¹³².

Extraño regalo si Cadmo nunca encontró a Europa. Sin embargo, el pasaje insiste en el motivo de los regalos que Zeus hizo a la princesa tras su unión, cuya lista queda aumentada por el collar y el peplo.

Aunque hay otro fragmento en el que está presente Europa¹³³, esta es la información que nos aporta Apolodoro.

¹³⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 125, p. 136.

¹³¹ Cf. *op. cit.* en la n. 124, p. 316.

¹³² Cf. *op. cit.* en la n. 125, p. 141.

¹³³ En III, 4, 1 (cf. *op. cit.* en la n. 124, pp. 312-314):

Κάδμος δὲ ἀποθανοῦσαν θάψας Τηλέφασσαν, ὑπὸ Θρακῶν ξενισθεῖς, ἦλθεν εἰς
Δελφοὺς περὶ τῆς Εὐρώπης πυνθανόμενος. ὁ δὲ θεὸς εἶπε περὶ μὲν Εὐρώπης μὴ
πολυπραγμονεῖν, χρῆσθαι δὲ καθοδηγῶ βοί, καὶ πόλιν κτίζειν ἔνθα ἂν αὕτη πέσῃ καμοῦσα.

La traducción sería ésta (cf. *op. cit.* en la n. 125, p. 140):

Muerta Telefasa, Cadmo la enterró, y después de haber sido hospedado por los
tracios se dirigió a Delfos para preguntar por Europa. El dios le contestó que no se ocupase
de ella sino que con una vaca como guía fundase una ciudad allí donde el animal cayera
agotado.

Menciones que en realidad pertenecen al inicio del ciclo tebano de Cadmo, como indicábamos más
arriba con respecto a otro fragmento, y no revisten mayor importancia para nuestro estudio.

1.1.18. Marco Terancio Varrón

Varrón (116-27 a. C.), considerado por Quintiliano el mayor erudito entre los romanos, fue un polígrafo que escribió una voluminosa obra de algo más de seiscientos títulos de los que actualmente, aparte de los fragmentos de otros textos, nos quedan su *De re rustica* completa; y seis libros, del cinco al diez, de veinticinco de su *De lingua latina*. Esta obra se compuso en dos momentos. Una primera parte, libros II a IV, apareció sobre el año 47 a. C., dedicada a la etimología. Posteriormente, Varrón amplió la obra con los libros V a XXV, a los que añadió el I como introducción, y se centró en la totalidad de la lengua latina. Esta segunda parte se publicó a partir del año 45 a. C., y estaba dedicada a Cicerón¹³⁴.

Pues bien, en el libro V, 5, 31, centrado en la etimología de las palabras que expresan lugar, tras ocuparse de Asia, al hablar Varrón de dónde proviene el nombre de Europa, dice así:

*Europa ab Europa Agenoris, quam ex Phoenice Manlius scribit taurum exportasse*¹³⁵.

Europa deriva el suyo de Europa, hija de Agénor. Narra Manlio que ésta fue transportada desde Fenicia por un toro¹³⁶.

La información que se desprende del texto es común a muchos otros, como venimos viendo repetidamente: la ascendencia paterna, la travesía sobre el fingido toro, el escenario

¹³⁴ Cf. Varrón, *De lingua latina*, ed. de M. A. Marcos Casquero, Barcelona, Anthropos y Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, p. XXI.

¹³⁵ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 24.

¹³⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 134, p. 25. La referencia a Manlio no es clara; según las fuentes el nombre oscila entre Malio, Mamilio, Mamio, Manilio y Manlio; en cualquier caso, parece que el nombre se identifica con el senador Lucio Manilio, quien a principios del siglo I a. C. escribió un *Aue Fenix* (cf. *op. cit.* en la n. 134, p. 24 y 224; y *Fragmentos de poesía latina épica y lírica*. I, ed. de R. Carande Herrero, Madrid, Gredos, 2003, p. 143).

fenicio. A la vez, ya en el siglo I a. de C. vemos que la versión en que el corónimo deriva del antropónimo se impone.

Otra levísima alusión hay en el *De re rustica*, I, 7, 6, al plátano bajo el que tuvo lugar la unión del dios con la princesa:

Itaque Cretae ad Cortyniam dicitur platanus esse, quae folia hieme non amittat, itemque in Cypro, ut Theophrastus ait,¹³⁷

Así se dice de un plátano que se produce en Creta, cerca de Cortinia, que no pierde las hojas en invierno. Teofrasto nos habla de otro semejante en la isla de Chipre¹³⁸.

Evidentemente, el mismo nombre de Teofrasto, ya estudiado más arriba, indica cuál es la fuente del romano.

1.1.19. Diodoro Sículo

Diodoro de Sicilia (*floruit* 60-30 a. C.) escribió su *Biblioteca histórica* en cuarenta libros, de los cuales nos queda una buena parte. La figura de Europa aparece en varios fragmentos¹³⁹.

¹³⁷ Cf. Varron, *Économie rurale*, I, ed. de J. Heurgon, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 27.

¹³⁸ Cf. Marco Terencio Varrón, *De las cosas del campo*, ed. de D. Tirado Benedí, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945, p. 65.

¹³⁹ Aparte de los que presentamos en el cuerpo del texto hay otros tres: a) en IV, 2, 1 (cf. Diodorus of Sicily, *The Library of History*, II, ed. de C. H. Oldfather, Cambridge-London, Harvard University Press, 2006, 7.^a reimpr. de la 1.^a ed., 1935, p. 342): Κάδμον μὲν γάρ φασι τὸν Ἀγήνορος ἐκ Φοινίκης ὑπὸ τοῦ βασιλέως ἀποσταλῆναι πρὸς ζήτησιν τῆς Εὐρώπης, ἐντολὰς λαβόντα ἢ τὴν παρθένον ἀγαγεῖν ἢ μὴ ἀνακάμπτειν εἰς τὴν Φοινίκην; la traducción es ésta (cf. Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica. Libros IV-VIII*, ed. de J. J. Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, 2004, p. 21): “Cuentan, en efecto, que Cadmo, hijo de Agenor, fue enviado por el rey fuera de Fenicia en busca de Europa con la orden de conducir a la joven o de no regresar a Fenicia”; b) en V, 48, 5 (cf. Diodorus Siculus, *The Library of History*, III, ed. de C. H. Oldfather, Cambridge-London, Harvard University Press, 2000, 5.^a reimpr. de la 1.^a ed., 1939, p. 232): μετὰ δὲ ταῦτα Κάδμον τὸν Ἀγήνορος κατὰ ζήτησιν τῆς Εὐρώπης ἀφικέσθαι πρὸς αὐτούς; cuya traducción es (cf. Torres, p. 305): “Después de estos

En el libro IV, 60, 2-3, podemos leer:

Τέκταμος ὁ Δώρου τοῦ Ἑλλήνος τοῦ Δευκαλίωνος εἰς Κρήτην πλεύσας μετὰ Αἰολέων καὶ Πελασγῶν ἐβασίλευσε τῆς νήσου, γῆμας δὲ τὴν Κρηθέως θυγατέρα ἐγέννησεν Ἀστέριον. οὗ βασιλεύοντος ἐν Κρήτῃ Ζεὺς, ὥς φασιν, Εὐρώπην ἀρπάσας ἐκ Φοινίκης καὶ διακομίσας εἰς Κρήτην ἐπὶ ταύρου, μίγεις τρεῖς υἱοὺς ἐγέννησε, Μίνω καὶ Ῥαδάμανθυν καὶ Σαρπηδόνα. μετὰ δὲ ταῦτα τὴν Εὐρώπην Ἀστέριος ὁ βασιλεὺς τῆς Κρήτης ἔγημεν ἅπαις δ' ὦν τοὺς τοῦ Διὸς παῖδας υἰοποισάμενος διαδόχους τῆς βασιλείας ἀπέλιπε¹⁴⁰.

Téctamo, hijo de Doro, el hijo de Helén, el que era hijo de Deucalión, se hizo a la mar rumbo a Creta en compañía de eolios y pelasgos, se convirtió en rey de la isla, se casó con la hija de Creteo y engendró a Asterio. En la época en que era rey de Creta, Zeus, según cuentan, raptó a Europa en Fenicia y se la llevó a Creta montada en un toro, se unió a ella y engendró tres hijos, Minos, Radamantis y Sarpedón. Posteriormente, Asterio, rey de Creta, se casó con Europa y, al no tener hijos, adoptó a los hijos de Zeus y les dejó la sucesión del reino¹⁴¹.

En cuanto al rapto en sí, enuncia los mitemas arquetípicos sin mayor desarrollo: la localización geográfica, Fenicia y Creta; la travesía marina sobre el toro; la descendencia, Minos, Sarpedón y Radamantis. Pero incorpora un personaje nuevo: Asterio, que, tras la unión con Zeus, se casará con Europa y adoptará a sus hijos. Este personaje no tendrá mayor trascendencia en la tradición posterior, y ninguna en las recreaciones en las letras españolas (sin que olvidemos *La casa de Asterión* de Borges) hasta el siglo XXI, en que lo retoma Azpeitia en su novela *Ariadna en Naxos*.

hechos, llegó a la isla de los samotracios Cadmo, el hijo de Agenor, que iba en busca de Europa”; c) en V, 58, 2 (cf. Oldfather, III, p. 254): μικρὸν δ' ὕστερον τούτων τῶν χρόνων Κάδμος ὁ Ἀγήνορος, ἀπεσταλμένος ὑπὸ τοῦ βασιλέως κατὰ ζήτησιν τῆς Εὐρώπης, κατέπλευσεν εἰς τὴν Ῥοδίαν; la traducción en español dice así (cf. Torres, p. 320): “Poco tiempo después, Cadmo, hijo de Agenor, enviado por el rey en busca de Europa, desembarcó en Rodas”. Como se ve, los tres fragmentos hacen referencia a la búsqueda de Europa por parte de Cadmo por orden de Agénor. En realidad, excepto el nombre de la princesa raptada, la información contenida en estos pasajes se centra en el ciclo de Cadmo.

¹⁴⁰ Cf. ed. de Oldfather, III, *op. cit.* en la nota superior, p. 6.

¹⁴¹ Cf. Torres, *op. cit.* en la n. 139, p. 151.

El libro V, 78, 1, contiene otra escueta referencia sin mayor información que las ya sabidas ascendencia, Agénor, y descendencia, enunciada en el párrafo superior, resultado de la unión; y el traslado sobre el lomo del toro hasta Creta “por designio de los dioses”; novedad ésta única en toda la literatura del mito, pues Zeus no estaba sometido a sus compañeros celestes, aunque más bien es un tópico que alude al destino de la protagonista:

Μετὰ δὲ τὰς τῶν θεῶν γενέσεις ὕστερον πολλαῖς γενεαῖς φασὶ γενέσθαι κατὰ τὴν Κρήτην ἥρωας οὐκ ὀλίγους, ὧν ὑπάρχειν ἐπιφανεστάτους τοὺς περὶ Μίνω καὶ Ῥαδάμανθυν καὶ Σαρπηδόνα. τούτους γὰρ μυθολογοῦσιν ἐκ Διὸς γεγεννηθῆναι καὶ τῆς Ἀγήνορος Εὐρώπης, ἣν φασιν ἐπὶ ταύρου διακομισθῆναι προνοίᾳ θεῶν εἰς τὴν Κρήτην¹⁴².

Muchas generaciones después del nacimiento de los dioses, nacieron en Creta, afirman los cretenses, no pocos héroes, de los que los más ilustres fueron Minos, Radamantis, y Sarpedón. Los mitos cuentan que nacieron de Zeus y de Europa, la hija de Agenor, de la que dicen que fue trasladada a Creta a lomos de un toro por designio de los dioses¹⁴³.

Asimismo, notamos un cierto distanciamiento con respecto a la verdad de las narraciones mitológicas en la expresión μυθολογοῦσιν, “los mitos cuentan”, que sitúa a Diodoro en la escuela interpretativa racionalista. Tampoco queda claro si el toro es Zeus metamorfoseado o no.

Finalmente, en el libro V, 84, 1, donde se relata la expansión de la talasocracia minoica a las Cícladas y otros puntos del Egeo, hay una nueva referencia a la ascendencia de Minos sin que se añada nada nuevo al respecto:

τῶν γὰρ Κυκλάδων νήσων τὸ παλαιὸν ἐρήμων οὐσῶν Μίνως ὁ Διὸς καὶ Εὐρώπης, βασιλεύων τῆς Κρήτης¹⁴⁴.

¹⁴² Cf. ed. de Oldfather, III, *op. cit.* en la n. 139, p. 310.

¹⁴³ Cf. trad. de Torres, *op. cit.* en la n. 139, p. 352.

¹⁴⁴ Cf. ed. de Oldfather, III, *op. cit.* en la n. 139, p. 324.

Antiguamente las islas Cícladas estaban deshabitadas, pero Minos, hijo de Zeus y Europa, que era rey de Creta¹⁴⁵

1.1.20. Marco Tulio Cicerón

También Cicerón, al hablar de la apariencia de los dioses, se refiere a Europa en su obra, datada en 45 a. C., *Sobre la naturaleza de los dioses*, I, 28:

*quamvis amem ipse me, tamen non audeo dicere pulchriorem esse me quam ille fuerit taurus qui vexit Europam*¹⁴⁶

aunque me amo a mí mismo, no me atrevo a decir, sin embargo, que soy más hermoso que aquel toro que se llevó a Europa¹⁴⁷

Alusión que, por lo que atañe a nuestro tema, no va más allá del recuerdo de la hermosura del animal.

1.1.21. Pseudohomero

Parece demostrado que la obra a la que nos referiremos a continuación, la *Batracomiomaquia*, no fue escrita por el vate ciego. Efectivamente, el poema se data en el siglo I a. C. actualmente¹⁴⁸. Sin embargo, utilizamos este título por el peso de la tradición, que durante mucho tiempo ha insertado esta deliciosa sátira en el cuerpo de las obras de Homero.

¹⁴⁵ Cf. Torres, *op. cit.* en la n. 139, p. 360.

¹⁴⁶ Cf. Cicero, *De natura deorum. Academica*, ed de H. Rackham, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1972 (5.ª reimp. de la 1.ª ed., 1933), p. 74.

¹⁴⁷ Cf. Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, ed. de A. Escobar, Madrid, Gredos, 1999, p. 128.

¹⁴⁸ Cf. A. Bernabé Pajares, “Introducción”, en *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, ed. de A. Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 2004 (2.ª reimp. de la 1.ª ed., 1978), pp. 317-320.

Pues bien, en un fragmento del texto (vv. 78-81), tras el encuentro de la rana Inflamofletes y el ratón Robamigas, éste, invitado a montar en los lomos de su nueva amiga, visita su estanque, pero la travesía no le resulta nada agradable; cosa que expresa así¹⁴⁹:

Οὐχ οὕτω νότοισιν ἐβάστασε φόρτον ἔρωτος
 ταῦρος ὅτ' Εὐρώπην διὰ κύματος ἦγ' ἐπὶ Κρήτην
 ὥς μὲν ἀπλώσας ἐπινώτιον ἦγεν ἐς οἶκον
 βάτραχος ὑψώσας ὠχρὸν δέμας ὕδατι λευκῷ. 80

—No fue así como el toro transportó en sus lomos a su amorosa carga cuando condujo a Europa hacia Creta a través del oleaje. No como lleva a este ratón a su morada, echándoselo simplemente a la espalda, la rana que alza su pálido cuerpo sobre el agua blanquecina¹⁵⁰.

Y, ciertamente, la travesía de Europa fue mejor que la del desdichado ratón que algo más adelante muere ahogado, pero no plácida, como cabe suponer de las palabras del roedor, al menos eso se deduce de las fuentes que nos quedan, que nos presentan a una princesa asustada tanto por el rapto como por la travesía.

La referencia a Europa no trasciende más allá de la imagen de la joven sobre el dios transformado en toro, consustancial al mito; o del escenario mítico en torno a Creta. Sin embargo, sí explora un nuevo marco de tratamiento carnavalesco; al que siglos más tarde también la fábula burlesca recurrirá con sublime éxito.

1.1.22. La *Appendix Vergiliana*

Virgilio (70-19 a. C.) compuso los poemas que integran la *Appendix* con anterioridad al año 40 a. C. (si los atribuimos a su juventud más allá de los problemas de datación y autoría que la colección ofrece). Pues bien, en una de sus piezas, titulada *Lidia*

¹⁴⁹ Cf. *Homeri Opera*, V, ed. de T. W. Allen, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1965 (7.^a reimp. de la 1.^a ed., 1912), p. 171.

¹⁵⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 148, p. 329.

(vv. 24-27 ó 127-130, si los consideramos parte del poema titulado *Dirae*), que entremezcla lamentos de amor y ejemplos mitológicos, encontramos una fugaz alusión a la muchacha fenicia que no debemos pasar por alto por pertenecer al *corpus* atribuido al más insigne poeta latino, si bien la crítica actual reconoce que con toda probabilidad los versos del poema no son del mantuano. Dice así:

[...] *non ulla puella*
doctior in terris fuit aut formosior, ac, si (25)
fabula non uana est, tauro Ioue digna uel auro
*(Iuppiter, auertas aurem) mea sola puella est*¹⁵¹ 130

Ninguna niña en el mundo fue más culta ni más hermosa y, si no es una falsa fábula, de Júpiter, toro o lluvia de oro (Júpiter, aparta el oído), solamente es digna mi niña¹⁵².

Desde luego, el fragmento está en clave elegíaca, en él se presenta el tópico de la *docta puella* con cierto humor expresado por el deseo del poeta de que Júpiter no escuche la alabanza de su amada. La alusión a su ardor amoroso y sus transformaciones, la de toro por Europa, es clara. Sin embargo, como decíamos, tan leve esbozo del mito no nos permite mayores averiguaciones.

También en el poema didáctico titulado *Etna* (vv. 87-90) encontramos una referencia al mito de Europa. En este caso se enmarca en la declaración de intenciones del poeta con respecto a sus versos. Si bien los poetas pueden fingir historias, él quiere declarar la verdad sobre la naturaleza del Etna. Entre las ficciones que conocen los bardos se encuentra la mitología y, una vez más, el catálogo de conquistas de Júpiter, entre ellas Europa raptada por el toro:

norunt bella deum, norunt abscondita nobis

¹⁵¹ Cf. *Appendix Vergiliana*, ed. de W. V. Clausen, F. R. D. Goodyear, E. J. Kenney y J. A. Richmond, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1967 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1966), p. 11.

¹⁵² Cf. P. Virgilio Marón, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, ed. de J. L. Vidal, T. de la A. Recio García y A. Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 2008, p. 432.

*coniugia et falsa quotiens sub imagine peccet
taurus in Europen, in Ledam candidus ales
Iuppiter, ut Danaae pretiosus fluxerit imber*¹⁵³. 90

Conocen sus guerras, conocen sus bodas ocultas a nosotros, y cuántas veces bajo apariencia engañosa comete una falta Júpiter, como toro con Europa, como cisne con Leda, de qué manera se deslizó para Dánae como lluvia de oro¹⁵⁴.

1.1.23. Conón

No conocemos la obra de Conón sino de segunda mano por la del erudito patriarca de Bizancio Focio (810-893 d. C.), que en su *Biblioteca*, compendio de doscientas ochenta reseñas, la copia con el título de *Narraciones*. Según está, parece un epítome de un manual de mitología con un total de cincuenta capítulos. Focio dedica la obra a Arquelao Filopátor (36 a. C.-17 d. C.). Esto sitúa entre el siglo I a. C. y I d. C. al autor. La obra no tiene traducción al español excepto una inédita de Trigueros en el siglo XVIII¹⁵⁵.

Conón se ocupa de Europa en tres textos. En el primero, capítulo 25, hay una de tantas referencias sin mayor interés a Minos como hijo de Europa:

Ἡ κε' ὡς Μίνως ὁ Διὸς καὶ Εὐρώπης, ὁ βασιλεύων Κρήτης,¹⁵⁶

Minos hijo de Júpiter y Europa fue rey de Creta¹⁵⁷

¹⁵³ Cf. *op. cit.* en la n. 151, p. 45.

¹⁵⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 152, p. 475.

¹⁵⁵ Cf. F. Aguilar Piñal, "Las fábulas mitológicas de Conon, traducidas por Cándido María Trigueros (1768)", en A. Bernabé Pajares (ed.), *Athlon. Satura Grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, II, Madrid, Gredos, 1987, pp. 9-14.

¹⁵⁶ Cf. Photius, *Bibliothèque*, III, ed. de R. Henry, Paris, Les Belles Lettres, 1962, p. 19.

¹⁵⁷ Tomo la traducción de don Cándido María Trigueros (1736-1801), conservada en un manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de España: cf. *Papeles varios de Cándido María Trigueros*, sign.: Mss / 18072, h. 69 v.º; en el tomo que recoge encuadernados tales papeles también encontramos el título de *Autógrafos de Don Cándido María Trigueros* en la h. 1 r.º, que difiere del signado en el catálogo de la

El capítulo 32, titulado por Trigueros *De Europa*, indica la genealogía de la princesa y recuerda su búsqueda encabezada por Cadmo:

Ἡ λβ' τὰ περὶ Εὐρώπης τῆς τοῦ Φοίνικος θυγατρὸς ἀφανοῦς γεγεννημένης, καὶ ὡς πέμψει τοὺς υἱεῖς ὁ πατὴρ κατὰ ζήτησιν τῆς ἀδελφῆς, ὃν ἦν καὶ Κάδμος,¹⁵⁸

Europa, hija de Phenix, se desapareció y su padre envió sus hermanos a que buscasen su hermana. Uno de ellos fue Cadmo¹⁵⁹

Es de notar que Conón, tanto en este capítulo como en el siguiente que comentaremos, atribuye la paternidad de Europa a Fénix y no a Agénor.

Por último, en el capítulo 37, que se ocupa de Taso, encontramos una racionalización evemerista del mito: el rapto de Europa sería una invención que justificaría la expansión fenicia hacia el continente de Europa:

Ἡ λζ' ὡς ἀπὸ Θάσου τοῦ Κάδμου ἀδελφοῦ Θάσος ἡ νῆσος ὠνομάσθη· ἐκεῖ γὰρ αὐτὸν ὁ ἀδελφός, δοὺς τοῦ στρατοῦ μοῖραν, ἀπολείπει. Καὶ ὡς Κάδμος ὑπὸ τοῦ Φοινίκων βασιλέως, μέγα καὶ αὐτὸς δυνάμενος παρὰ Φοίνιξιν, ἐπὶ τὴν Εὐρώπην σταλείη. Οἱ δὲ Φοίνικες τότε μέγα τε (ὡς λόγος) ἴσχυον, καὶ πολλὴν τῆς Ἀσίας καταστρεψάμενοι τὸ βασίλειον ἐν Θήβαις ταῖς Αἰγυπτίαις εἶχον. Σταλῆναι δὲ Κάδμον οὐχ ὡς Ἕλληνές φασι, κατὰ ζήτησιν Εὐρώπης, ἣν παῖδα Φοίνικος οὔσαν ἥρπασε Ζεὺς ἐν σχήματι ταύρου, ἀλλ' ἀρχὴν μὲν ἰδίαν ἐν Εὐρώπῃ μηχανώμενον πλάττεσθαι ἀδελφῆς ἥρπασμένης ποιεῖσθαι ζήτησιν, ἐξ οὗ καὶ ὁ τῆς Εὐρώπης μῦθος ἦκεν εἰς Ἕλληνας¹⁶⁰.

antedicha biblioteca; la versión ocupa las hojas 60 r.º a 85 v.º y data de 1768, según se lee en la esquina superior izquierda de la h. 62 r.º del manuscrito, donde comienza bajo el título de *Las cincuenta fabulas de Cónon, traducidas de la Bibliotheca de Phocio, codic. 186*; la traducción “no es enteramente literal”, según se afirma en la h. 61 r.º en la advertencia previa que la precede. Sería interesante remozar los estudios sobre este humanista y poeta.

¹⁵⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 156, p. 23.

¹⁵⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 157, h. 72 vuelta.

¹⁶⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 156, p. 27.

La isla de Thaso fue así llamada de Thaso hermano de Cadmo, que le dejó en ella con parte de su ejército. Este Cadmo, hombre de grande autoridad en Phenicia, fue enviado a Europa por el rey de los fenicios. Estos en aquel tiempo florecían en fuerzas y poder (según se cuenta) y habiendo sujetado gran parte de Asia, habían puesto su corte en Tebas de Egipto. Fue, pues, enviado Cadmo, no como cuentan los griegos, a buscar a Europa, hija de Phenix, que había roba[do] Júpiter en figura de toro, sino que con pretexto de haberle robado, su hermano intentaba establecer un imperio en Europa. De lo cual vino a los griegos la fábula de Europa¹⁶¹.

1.1.24. Quinto Horacio Flaco

La *Oda* 27 del libro III de Horacio (65-8 a. C.) vio la luz en el 23 a. C., fecha en que se publicaron los tres primeros libros de las *Odas*. Basta con una lectura para ver que el tratamiento que Horacio y Ovidio dan al tema de Europa es absolutamente diferente. Sólo vemos un punto de encuentro: el final del fragmento de los *Fastos* coincide con el poema horaciano al referir ambos que una parte del mundo llevará el nombre de la princesa. He aquí el texto:

*Impios parrae recinentis omen
ducat et praegnas canis aut ab agro
rava decurrens lupa Lanuvino
fetaque volpes,*

rumpat et serpens iter institutum, 5
*si per obliquom similis sagittae
terrui mannos: ego cui timebo
providus auspex,*

*antequam stantis repetat paludes
imbrium divina avis imminentum,* 10
*oscinem corvum prece suscitabo
solis ab ortu.*

¹⁶¹ Cf. *op. cit.* en la n. 157, h. 75 vuelta y 76 recta.

*sis licet felix, ubicumque mavis,
et memor nostri, Galatea, vivas,
teque nec laevos vetet ire picus,
nec vaga cornix.* 15

*sed vides, quanto trepidet tumultu
pronus Orion? ego quid sit ater
Hadriae novi sinus, et quid albus
peccet Iapix.* 20

*hostium uxores puerique caecos
sentiant motus orientis Austri et
aequoris nigri fremitum et trementis
verbere ripas.*

*sic et Europe niveum doloso
credidit tauro latus et scatentem
beluis pontum mediasque fraudes
palluit audax.* 25

*nuper in pratis studiosa florum et
debitae Nymphis opifex coronae
nocte sublustri nihil astra praeter
vidit et undas.* 30

*quae simul centum tetigit potentem
oppidis Creten. 'pater, o relictum
filiae nomen pietasque' dixit'
'victa furore!* 35

*unde quo veni? levis una mors est
virginum culpa. vigilansne ploro
turpe commissum, an vitiis carentem
ludit imago* 40

*vana, quae porta fugiens eburna
somnia ducit? meliusne fluctus*

*ire per longos fuit, an resentís
carpere flores?*

siquis infamem mihi nunc iuencum 45
*dedat iratae, lacerare ferro et
frangere enitar modo multum amati
cornua monstri.*

inpudens liqui patrios Penates,
inpudens Orcum moror. o, deorum 50
*siquis haec audis, utinam inter errem
nuda leones!*

*antequam turpis macies decentis
occupet malas, teneraeque sucus*
defluat praedae, speciosa quaero 55
pacere tigres.

vilis Europe, pater urget abens,
quid mori cessas? potes hac ab orno
pendulum zona bene te secuta
laedere collum. 60

sive te rupes et acuta leto
saxa delectant, age te procellae
crede veloci, nisi erile mavis
carpere pensum

regius sanguis dominaeque tradi 65
barbarae paelex. 'aderat querenti
perfidum ridens Venus et remisso
filius arcu.

mox, ubi lusit satis, 'abstineto'
dixit 'irarum calidaeque rixae, 70
cum tibi invisus laceranda reddet
cornua taurus.

uxor invicti Iovis esse nescis.

mitte singultus, bene ferre magnam

disce fortunam: tua sectus orbis

75

*nomina ducet*¹⁶².

La traducción de mi maestro Cristóbal dice así:

Guíeles a los impíos el augurio de un ave siniestra que repite su canto, y una perra preñada o una loba parda que baja corriendo desde el campo de Lanuvio, y una zorra recién parida; desvíese también la serpiente de su camino emprendido si, reptando sesgadamente, veloz como una flecha, ha asustado a los jacos: yo, augur previsor para aquél por quien sienta inquietud, haré surgir con mis súplicas el cuervo profético desde el oriente del sol, antes que el ave adivina de las lluvias inminentes vuelva otra vez a las aguas estancadas.

¡Ojalá seas feliz, Galatea, en cualquier sitio que prefieras, y vivas acordándote de mí!, ¡y que ni el siniestro pico ni la errabunda corneja entorpezcan tu marcha!

Pero ves con cuánta agitación tiembla Orión en su declive. Yo conozco cómo es el tenebroso golfo del Adriático y cuál es el crimen del blanco Yápige. Que las mujeres e hijos de los enemigos experimenten las sacudidas ciegas del Austro al levantarse, y el rugido del mar oscuro y las playas que tiemblan a sus azotes.

Así también Europa confió su níveo costado al toro fingido y, en su audacia, palideció al ver el ponto poblado de bestias y los engaños en medio del mar. La que hacía poco se ocupaba de recoger flores en los prados y trenzar la corona ritual a las Ninfas, no vio otra cosa en la débil claridad de la noche sino estrellas y oleaje. Y tan pronto como alcanzó tierra de Creta, poderosa por sus cien fortalezas, dijo: “¡Oh padre, oh título de hija abandonado por mí, y piedad vencida por mi locura!, ¿desde dónde vengo y adónde he llegado?; la muerte, sin más, es castigo liviano para el delito de las doncellas. ¿Tal vez lloro despierta una acción vergonzosa o, libre de faltas, se burla de mí un vano fantasma que, saliendo por la puerta de marfil, lleva tras de sí el ensueño? ¿Acaso ha sido preferible marchar por la inmensidad de las olas o recoger las flores recién brotadas? Si alguien, en mi cólera, me entregara ahora el infame novillo, trataría de herir con el hierro y romper los cuernos de ese monstruo al que tanto amé hasta hace un momento.

Desvergonzada, he abandonado los Penates patrios; desvergonzada, retraso mi partida al Orco. ¡Oh, si alguno de los dioses escucha estas palabras!, ¡ojalá vague yo

¹⁶² Cf. Horatius, *Opera*, ed. de S. Borzsák, Leipzig, Teubner, 1984 (Madrid, Coloquio, 1988), pp. 94-97.

desnuda en medio de leones! Antes que la fea delgadez se adueñe de mis hermosas mejillas y los jugos vitales abandonen a la tierna presa, quiero con mi belleza servir de pasto a los tigres. Mi padre me acosa desde lejos: “¡Maldita Europa!, ¿por qué te detienes ante la muerte?, puedes ahorcarte con el cinturón, que para bien tuyo te ha acompañado, y suspender tu cuello de ese olmo. O si para darte muerte te gustan las rocas y los puntiagudos acantilados, ea, lánzate a la impetuosa borrasca, si es que no prefieres hilar el copo que te encarga tu señora y, siendo sangre de reyes, ser entregada como concubina a una dueña extranjera”.

Al lado de la quejumbrosa estaba Venus sonriendo con perfidia y su hijo con el arco distendido. Luego de haberse divertido bastante, le dijo: “Cuando el toro odiado te ofrezca otra vez sus cuernos, brindándote la ocasión para que se los rompas, cede en tus iras y en tu acalorada querella. Eres la esposa de Júpiter invicto, y no lo sabes; deja de gemir y aprende a sobrellevar dignamente tu extraordinario destino: una parte del mundo llevará tu nombre”¹⁶³.

La oda se estructura en dos cuerpos. El primero, tras unos versos iniciales en los que se conjuran los malos agüeros, contiene la despedida de Galatea, a la que se desea felicidad (vv. 1-16), que en nada conecta con los textos clásicos ni los hispánicos. En el segundo, se la advierte contra las tempestades del mar y se utiliza como ejemplo mitológico la travesía de Europa¹⁶⁴ (vv. 17-76). A su vez, el ejemplo tiene tres partes: la advertencia contra las tempestades (vv. 17-24); el rapto de Europa y su lamento (vv. 25-66); y la intervención final de una divertida Venus por las quejas de la joven (vv. 66-76). En los versos previos a la *querimonia* encontramos restos de diversos mitemas presentes en anteriores textos y que podemos considerar como elementos derivados de una teórica versión arquetípica, a saber: la imagen de la muchacha sobre el toro, el hecho de que esté asustada en el mar cuajado de monstruos y el motivo de la recogida de flores y el trenzado de guirnaldas. Las criaturas marinas nos parecen clara trasposición del cortejo marino de Mosco y los elementos florales están presentes por sus connotaciones sexuales asociadas al tema del mito.

¹⁶³ Cf. Horacio, *Epodos y Odas*, trad. de V. Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1985, pp. 151-153.

¹⁶⁴ Cf. Cristóbal, *op. cit.* en la nota superior, p. 28.

Con respecto a los versos en los que se alude a la ceguera de la princesa en el trascurso de la nocturna travesía marina hasta Creta: *nocte sublustri nihil astra praeter / vedit et undas* (vv. 31-32); son interpretados simbólicamente y se asocian a un viaje iniciático como los de los misterios en los que los iniciados emergían a una nueva vida, cargada de luz, tras su anterior existir, sumido en la oscuridad. En este caso, indicarían el paso de la doncella a la vida adulta¹⁶⁵.

Terminada la travesía, ya en la isla, comienza el lamento de la joven (vv. 35-66): llora la traición al padre, desea la muerte, se pregunta si acaso sueña; duda qué cosa era mejor si marchar sobre las aguas o recoger flores; manifiesta ira contra el engañoso toro al que desearía herir; quiere morir joven entre leones; se exhorta a ahorcarse o despeñarse para no vivir esclava. Toda la serie de lamentaciones no es más que un juego retórico para declarar con el mayor patetismo el dolor de la joven. Se ha apuntado que la tragedia griega ejerce su influencia sobre dos aspectos de esta oda: el mismo discurso de Europa y la intervención final de la diosa Venus¹⁶⁶. La influencia del epilio de Mosco es evidente en cuanto que Horacio retoma el discurso directo de la princesa también por esta vía¹⁶⁷. Asimismo, las dudas de Europa sobre si sueña pueden estar tomadas del inicio de la composición del poeta de Siracusa¹⁶⁸.

La imprecación contra sí misma se interrumpe con la presencia de unos divertidos dioses del amor (vv. 66-76). La ironía con que ésta se dirige a la desvalida joven

¹⁶⁵ M. Paschalis, "Etymology and *enargeia*: Re-reading Moschu's *Europa* (vis-à-vis Hor. C. 3. 27)", en Cristos Nifadopoulos (ed.), *Etymologia. Studies in Ancient Etymology*, Münster, Nodus Publikationen, 2003, pp. 153-163, especialmente p. 161.

¹⁶⁶ Cf. S. J. Harrison, "A tragic Europa? Horace, *odes* 3.27", *Hermes*, 116 (1988) 427-434.

¹⁶⁷ Pero las oraciones de personajes mitológicos no sólo se dan en el teatro o en Mosco; también ya en Píndaro (cf. Cristóbal, *op. cit.* en la n. 163, p. 28) y en muchos otros autores desde el mismo Homero.

¹⁶⁸ Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 2, p. 185.

proporciona como contrapunto al patetismo anterior un tono lúdico a la pieza. Las palabras de la diosa son una *uariatio* de las de Júpiter en Mosco, ambos comparten la exhortación a la resignación. No falta la alusión canónica al nombre del continente (vv. 75-76).

Creemos que esta pieza tenía una extraordinaria potencialidad para proyectarse en la tradición posterior. Contaba con un tema bien conocido y apreciado; su autor era de gran prestigio; su obra se transmitió a lo largo de los siglos sin interrupción; la lengua en que estaba escrita era conocida en todo Occidente; los versos ofrecían posibilidades para ulteriores tratamientos, como es el discurso directo, o el contraste entre patetismo y humor. Entonces, ¿por qué se impusieron los versos de Ovidio y no los de Horacio? ¿Por qué no convivieron en sucesivas reinterpretaciones? Sin duda, se debió a que la cultura occidental encasilló temáticamente a estos autores: Horacio es el vate del intimismo moral y la poética; Ovidio es el poeta del amor, el humor y la mitología; así como Virgilio es el bardo del idealismo bucólico y la identidad nacional. Por tanto, a pesar de que la pieza ofrecía un modelo a la tradición, éste no fue aprovechado. Tanto es así que la única versión de altura poética de esta oda, más allá de la traducción, es de Fray Luis de León, cuya influencia posterior en las letras españolas no tuvo de forma idéntica ninguna fortuna, como veremos.

1.1.25. Cayo Julio Higino

De Higino (ca. 64 a. C.-17 d. C.) conservamos dos obras que titulamos *Fábulas* y *Astronomía*.

Las *Fábulas* se compusieron, según se acepta tradicionalmente, con anterioridad al año 11 a. C., si realmente este autor fue el bibliotecario de Augusto. Como sucede con tantos otros autores, los datos tanto sobre su identidad como la datación de la obras asociadas a ella son discutidos. Así, para otros autores se habrían compuesto entre 55 y, como *terminus ante quem*, el año 207¹⁶⁹. Es bastante improbable que el texto sea de época

¹⁶⁹ Cf. Higino, *Fábulas*, ed. de S. Rubio Fernaz, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pp. 4-5; Cayo Julio Higino, *Fábulas. Astronomía*, ed. de G. Morcillo Expósito, Madrid, Akal, 2008, pp. 16-19.

augústea, aunque mantengamos su datación tradicional. No conservamos manuscritos completos de la obra y el texto original ha llegado hasta nosotros modificado debido a las sucesivas refecciones. Jacobus Micyllus o Jacob Möltzer editó el texto en 1535 con este título, no sabemos si a partir del manuscrito que manejó o de otra fuente o porque lo inventó. Tal vez la obra en la *Antigüedad* recibió el título de *Genealogías*, pues así las nombra el propio Higino en su *Poética astronómica* al referirse a ellas¹⁷⁰.

Pues bien, hay varios fragmentos de las *Fábulas*, por lo general alusiones muy breves, en que aparece nuestro mito.

En primer lugar la fábula XLI, titulada *Minos*, dice así:

*Minos Iouis et Europae filius cum*¹⁷¹

Cuando Minos, hijo de Júpiter y de Europa,¹⁷²

Como el título indica, se refiere a uno de los hijos de Europa sin que se aporte mayor información.

En segundo término, en la fábula CVI, 2, *El rescate de Héctor*, se habla de la muerte de Sarpedón a manos de Patroclo, a quien Higino hace hijo también, contra la versión homérica, de Júpiter y Europa.

*Sarpedonemque Iouis et Europae filium occidit*¹⁷³.

y mató a Sarpedón, hijo de Júpiter y de Europa¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Cf. Rubio, *op. cit.* en la n. anterior, pp. 1-2.

¹⁷¹ Cf. *Hygini Fabulae*, ed. de H. J. Rose, Lvgdvni Batavorum, Sijthoff, 1967 (3ª ed.; 1ª ed., 1933), p. 39.

¹⁷² Cf. Rubio, *op. cit.* en la n. 169, p. 54.

¹⁷³ Cf. *op. cit.* en la n. 171, p. 78.

¹⁷⁴ Cf. Rubio, *op. cit.* en la n. 169, p. 102.

La fábula CLV, 2, *Los hijos de Júpiter*, vuelve a nombrar la genealogía de Europa.

*Minos Sarpedon et Rhadamanthus ex Europa Agenoris filia*¹⁷⁵.

De Europa, hija de Agénor, Minos, Sarpedón y Radamantis¹⁷⁶.

La fábula CLXXVIII, 1, titulada *Europa*, consta de seis párrafos y, aunque su encabezamiento es el nombre de la virgen fenicia, realmente sólo aparece en el primero. Los cinco restantes se ocupan del mandato de Agénor a sus hijos y de su destino. Lo que nos interesa dice así:

*Europa Argiopes et Agenoris filia Sidonia. hanc Iuppiter in taurum conuersus a Sidone Cretam transportauit et ex ea procreauit Minoem Sarpedonem Rhadamanthum*¹⁷⁷.

Europa, hija de Argíoipe y de Agénor, era de Sidón. Júpiter, convertido en toro, se la llevó de Sidón y de ella tuvo a Minos, Sarpedón y Radamantis¹⁷⁸.

Así pues, nos encontramos otra vez con muy poca información. El resumen arquetípico del mito: la princesa es raptada por el dios toro en Sidón y concibe de él los consabidos tres hijos. En cuanto a la madre nombra a Argíoipe por Telefasa, la versión más habitual.

Por último, en el comienzo de la fábula CCLXIX, *Los que fueron más poderosos*, por enésima vez recuerda la stirpe de Europa:

*Iouis et Europae filius*¹⁷⁹.

<Minos>, hijo de Júpiter y de Europa¹⁸⁰.

¹⁷⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 171, p. 111.

¹⁷⁶ Cf. Rubio, *op. cit.* en la n. 169, p. 140.

¹⁷⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 171, p. 124.

¹⁷⁸ Cf. Rubio, *op. cit.* en la n. 169, p. 154.

¹⁷⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 171, p. 161.

Sin duda, un interés tan particular por la genealogía de Europa, sin que el mito suscite mayor interés al mitógrafo, no es casual ni gratuita ni el resultado sólo de una tradición literaria. A nuestro juicio, claramente obedece una mentalidad patriarcal, donde la línea parental marcaba las relaciones de parentesco, sociales y económicas dentro y fuera de la familia.

Por otro lado, la inclusión de nombres mitológicos en listas que comparten una determinada cualidad, en este caso el poder, es una técnica que tiene un claro sentido práctico, escolar, retórico, pues proporciona al lector ejemplos cuando se quiere hablar de un determinado asunto. El mito queda así reducido a motivo, tópico, destinado a complementar otro discurso.

En cuanto al *De astronomia*, que se debió componer entre el 11-3 a. C.¹⁸¹, encontramos también dos breves referencias.

En la primera, titulada *Tauro* (II, 21, 1), podemos leer:

*Hic dicitur inter astra esse constitutus, quod Europam incolumem transuexerit Cretam, ut Euripides dicit*¹⁸².

Se dice que ha sido colocado en el cielo porque transportó a Europa, incólume, a Creta, según ha contado Eurípides¹⁸³.

La interpretación astralista del toro queda patente al quedar catasterizado en el cielo. Por otra parte, el tránsito de la protagonista hasta el escenario cretense no varía. La fuente euripídea ya ha sido tratada más arriba.

Y en la segunda, *El Can* (II, 35, 1):

¹⁸⁰ Cf. Rubio, *op. cit.* en la n. 169, p. 197.

¹⁸¹ Cf. Morcillo, *op. cit.* en la n. 169, p. 28.

¹⁸² Cf. Hygin, *L'Astronomie*, ed. de A. Le Boeuffle, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 61.

¹⁸³ Cf. Morcillo, *op. cit.* en la n. 169, p. 275.

*Hic dicitur ab Ioue custos Europae adpositus esse et ad Minoa peruenisse*¹⁸⁴.

Se dice que fue colocado por Júpiter como guardián de Europa y que llegó ante la presencia de Minos¹⁸⁵.

Lo cual, evidentemente, alude al perro, cazador infalible, que Júpiter regaló a Europa y luego heredería Minos.

Siendo Higino una fuente mitográfica altamente utilizada, debemos concluir que, al menos con respecto a Europa, no ofrece mayor información.

¹⁸⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 182, p. 77.

¹⁸⁵ Cf. Morcillo, *op. cit.* en la n. 169, p. 288.

[illegible]

presentes en el siciliano de los que se aparta el romano, según ya vimos en el capítulo dedicado a aquél son, por ejemplo, el color del toro o la forma de los cuernos. Es extraordinariamente significativa la variación que introduce con respecto a la ascendencia paterna de Europa; el peso de la autoridad de Ovidio es tan enorme que su atribución a Agénor nos parece indiscutible y la versión canónica, cuando en realidad se opone a ella y es la minoritaria en los textos anteriores a él: la encontramos en tres ocasiones en Apolodoro, Varrón e Higino –suponiendo que el texto de éste sea anterior al de Ovidio– ; sin embargo, los testimonios de autores de mayor prestigio en favor de Fénix son ocho: Homero, Hesíodo, Baquílides, Antímaco, Paléfato, Mosco, Apolodoro y Conón. A pesar de esto, se impuso la versión ovidiana.

En segundo lugar, como signo de su personalidad poética, también es capaz de rechazar otros mitemas sin seguirlos servilmente; como es el caso del plátano perenne; o el de los regalos ofrecidos a la virgen; o pasajes fundamentales del idilio de Mosco, como son los discursos en estilo directo (el lamento de Europa y la llamada de Zeus a la calma y la resignación), la descripción del canastillo de Europa, el sueño premonitorio, o el cortejo marino.

Por último, también se muestra como un poeta con recursos, con *inuentio*, y añade de su propio ser episodios y motivos originales, como es lo que llamaremos el episodio de Mercurio o la sentencia –no sabemos muy bien si de carácter moral o irónica– en que se declara la incompatibilidad de amor y majestad.

Ovidio no sólo pudo nutrirse directamente de los textos que hemos señalado más arriba por contener el rapto de Europa, sino también, amén de otros materiales centrados en el mito, de un *corpus* de obras poéticas que tenían como tema las transformaciones mitológicas. Merece la pena recordar estas obras para tomar conciencia de que Ovidio es el crisol que remodela todo este material y lo selecciona y ultima en lengua latina en el marco

de ese género de las metamorfosis¹⁸⁶: de Beo (s. III a. C.) conocemos una *Ornitogonía* que narraba las transformaciones de hombres en pájaros; Nicandro de Colofón (ca. s. III-II a. C.) escribió unas *Transformaciones* en hexámetros; Partenio de Nicea (s. I a. C.) unas *Metamorfosis*, que no sabemos si son anteriores o posteriores a las de Ovidio; Antígono de Caristo, el Joven, contemporáneo de éste, también compuso unas *Alteraciones*, que no nos han llegado; unos apenas conocidos por nosotros Didimarco y Teodoro igualmente poseían sendas *Metamorfosis*; finalmente, la *Ornitogonía* de Emilio Macro, contemporáneo de Ovidio, retomaba la obra de Beo.

De lo antedicho se desprende que la estructura, los episodios y los mitemas que componían el mito antes de Ovidio estaban configurados; y que el género que narraba metamorfosis era una opción literaria madura cuando éste aborda sus *Metamorfosis*.

Pero nuestro poeta recuerda el mito de Júpiter y Europa en diversos pasajes de su obra, que citamos a continuación por orden cronológico de composición: *Amores*, III, 12, 33-34 (23-8 a. C.); *Heroidas*, IV, 53-56 (15 a. C.); *Arte de amar*, I, 323-324 y III, 251-252 (2 a. C.-2 d. C.); *Metamorfosis*, II, 836-875, III, 1-2 y VI, 103-107 (8 a. C.); *Fastos* V, 603-620 (ca. 8 a. C.); y *Pónticas*, IV, 10, 55-56 (12-16 d. C.). Por tanto, tuvo en mente el memorable rapto a lo largo de todo su quehacer poético. Analizaremos esos fragmentos, según exponíamos en la introducción, en su orden de creación.

¹⁸⁶ Sobre sus fuentes son estudios canónicos los de G. Lafaye, *Les métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim-New York, Georg Olms, 1971 (reimp. de la 1.ª ed., 1904); y L. Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1964 (reimp. de la 1.ª ed., 1906). Por otro lado, en las introducciones de las traducciones modernas al español de las *Metamorfosis* podemos encontrar páginas dedicadas a este asunto: cf. P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, I, ed. de A. Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992 (5.ª ed.; 1.ª ed., 1964), pp. XIV-XXII; Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de M.ª C. Álvarez Morán y R. M.ª Iglesias Montiel, Madrid, Cátedra, 2012 (11.ª ed.; 1.ª ed., 1995), pp. 49-55; Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 1999 (reimp. de la 1.ª ed., 1995), pp. 18-19; Ovidio, *Metamorfosis. Libros I-V*, ed. de J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca, Madrid, Gredos, 2008, pp. 31-35 y 37-40. Asimismo, también se pueden consultar las observaciones de V. Cristóbal López, *Ovidio*, Madrid, Gredos, 2012, pp. 46-48.

En *Amores*, III, 12, 33-34, el poeta, apesadumbrado por haber atraído con sus alabanzas hacia su amada a otros competidores, cita una serie de transformaciones para ilustrar que los poetas gustan de la fantasía y que aquéllos no deberían haberlo escuchado. En este contexto aflora nuestro mito:

*Iuppiter aut in aues aut se transformat in aurum
aut secat imposita uirgine taurus aquas.*¹⁸⁷

Júpiter se transforma en ave o en oro, o siendo toro cruza las aguas montado por una doncella;¹⁸⁸

El par de versos ya anuncia la estampa final de la princesa sobre el toro en la jornada marina tal y como la plasmará más tarde en las *Metamorphosis* Ovidio.

En *Heroidas*, IV, 53-56, Fedra, hija de Pasífae, hija de Helio, justifica el origen de su pasión prohibida por Hipólito en la venganza de Venus contra la estirpe del dios Sol por descubrir sus amores con Marte. En este marco recuerda el catálogo de amores ilícitos de su estirpe, que comienza por el de Europa¹⁸⁹:

*Forsitan hunc generis fato reddamus amorem
et Venus ex tota gente tributa petat.
Iuppiter Euopen (prima est ea gentis origo) 55
dilexit, tauro dissimulante deum;*

Acaso debería atribuir yo este amor al sino de mi estirpe y acaso Venus exija su atributo de toda mi raza. Júpiter amó a Europa (ella es el origen primero de mi estirpe) disimulándose bajo toro el dios;

¹⁸⁷ Cf. P. Ovidi Nasonis *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. de E. J. Kenney, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1968 (2.ª reimp. de la 1.ª ed., 1961), p. 96.

¹⁸⁸ Cf. P. Ovidio Nasón, *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, ed. de V. Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989, pp. 338-339.

¹⁸⁹ Tanto para el texto latino original como para la traducción, cf. Ovidio, *Heroidas*, ed. de F. Moya del Baño, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986, p. 24.

Los versos no pasan de la alusión a la transformación del dios en toro.

En el *Arte de Amar*, I, 323-324, refiriéndose a Pasífae y al deseo que siente por el toro de Minos, leemos:

*Et modo se Europen fieri, modo postulat Io,
altera quod bos est, altera uecta boue*¹⁹⁰.

Y unas veces pide convertirse en Europa, otras veces en Ío: ésta, porque es una vaca; aquélla, porque viajó montada sobre un toro¹⁹¹.

De nuevo con la recurrente idea en Ovidio de la princesa sobre el toro.

Previamente, en los versos 289-292, la descripción del toro de la reina de Minos obedece también al canon que venimos viendo para el de Europa, que destaca por su blancura:

*Forte sub umbrosis nemorosae vallibus Idae
candidus, armenti gloria, taurus erat,* 290
*signatus tenui media inter cornua nigro;
vna fuit labes, cetera lactis erant*¹⁹².

Había casualmente bajo los umbrosos valles del frondoso Ida un toro de blancura deslumbrante, gloria de la grey, que tenía entre los cuernos una leve mancha negra. Sólo esa mancha tenía, el resto de su cuerpo era blanco como la leche¹⁹³.

Y, de nuevo, en el *Ars Amandi*, III, 251-252, el poeta se dispone a dar consejos a las jóvenes para parecer más hermosas, pero entre quienes le han de escuchar no se encuentran

¹⁹⁰ Cf. Ovide, *L'art d'aimer*, ed. de H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (30.^a ed.; 1.^a ed., 1924), p. 14.

¹⁹¹ Cf. *op. cit.* en la n. 188, p. 365.

¹⁹² Cf. *op. cit.* en la n. 190, p. 13.

¹⁹³ Cf. *op. cit.* en la n. 188, p. 364.

las heroínas célebres por su belleza, entre ellas Europa; la alusión, por tanto, es parte de una fórmula de inicio con la consabida enumeración de amantes de Júpiter:

*Non mihi uenistis, Semele Ledeue, docendae
perue fretum falso Sidoni uecta boue,*¹⁹⁴

No habéis venido a aprender de mí vosotras, Sémele y Leda, ni tú, muchacha de Sidón, que viajaste a través del mar sobre un toro fingido,¹⁹⁵

Es interesante señalar otra vez que la idea de la joven sobre el toro dios en la travesía marina es una constante en el imaginario ovidiano. Así, en los versos de las *Metamorfosis* en que se ocupará de pintarla en esa circunstancia, la imagen, madurada durante años, alcanzará un poder evocador y una plasticidad sólo al alcance de los maestros en su plenitud creadora.

El texto más extenso es el de las *Metamorfosis*, II, 836-875 y III, 1-2, en los que, como ya hemos dicho, relata el mito desde su inicio hasta el rapto y la travesía marina¹⁹⁶:

*Seuocat hunc genitor nec causam fassus amoris
'fide minister' ait 'iussorum, nate, meorum,
pelle moram solitoque celer delabere cursu,
quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra
suspicit (indigenae Sidonida nomine dicunt),* 840
*hanc pete, quodque procul montano gramine pasci
armentum regale uides, ad litora uerte!'*
*Dixit, et expulsi iamdudum monte iuuenci
litora iussa petunt, ubi magni filia regis
ludere uirginibus Tyriis comitata solebat.* 845
*Non bene conueniunt nec in una sede morantur
maiestas et amor: sceptri grauitate relict
ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis*

¹⁹⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 190, p. 69.

¹⁹⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 188, p. 438.

¹⁹⁶ Cf. Ruiz de Elvira, *op. cit.* en la n. 186, pp. 80-86, tanto para el original en latín como para la traducción.

ignibus armata est, qui nutu concutit orbem,
induitur faciem tauri mixtusque iuuenis 850
mugit et in teneris formosus obambulat herbis.
Quippe color niuis est, quam nec uestigia duri
calcauere pedis nec soluit aquaticus Auster;
colla toris extant, armis palearia pendent,
cornua parua quidem, sed quae contendere possis 855
facta manu, puraque magis perlucida gemma;
nullae in fronte minae nec formidabile lumen:
pacem uultus habet. Miratur Agenore nata,
quod tam formosus, quod proelia nulla minetur,
sed quamuis mitem metuit contingere primo: 860
mox adit et flores ad candida porrigit ora.
Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas,
oscula dat manibus: uix iam, uix cetera differt
et nunc adludit uiridique exsultat in herba,
nunc latus in fuluis niueum deponit harenis 865
paulatimque metu dempto modo pectora praebet
uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis
inpedienda nouis. Ausa est quoque regia uirgo
nescia, quem premeret, tergo considerare tauri:
cum deus a terra siccoque a litore sensim 870
falsa pedum primo uestigia ponit in undis,
inde abit ulterius medique per aequora ponti
fert praedam. Pauet haec litusque ablata relictum
respicit et dextra cornum tenet, altera dorso
imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes. 875

III

Iamque deus posita fallacis imagine tauri
se confessus erat Dictaeaeque rura tenebat,

La traducción de Ruiz de Elvira dice así:

Lo llama aparte su padre y, sin declarar que es el amor lo que le mueve, le dice: “Fiel ejecutor de mis órdenes, hijo, omite toda dilación y desciende en veloz carrera como

acostumbras; encamínate a la tierra que mira a tu madre por la izquierda –sus habitantes le dan el nombre de tierra de Sidón–, y haz que aquel rebaño real que ves pacer a lo lejos la hierba de la montaña se dirija a la playa”. Dijo, e inmediatamente los toros, echados de la montaña, se encaminan, conforme a lo ordenado, a la playa, en donde la hija de un gran rey solía distraerse acompañada por jóvenes de Tiro. No son muy compatibles ni habitan en un mismo domicilio la majestad y el amor; abandonando la gravedad de su cetro, el ilustre padre y soberano de los dioses, cuya diestra está armada de los fuegos de tres puntas, que con una cabezada sacude el mundo, se viste la apariencia de un toro, muge mezclado a los novillos y va de un lado para otro, espléndido, por la blanda hierba. Y en efecto, su color es el de la nieve que ni han pisado las plantas de un duro pie ni ha fundido el lluvioso Austro. En su cuello sobresalen los músculos, sobre los brazos le cae la papada; sus cuernos son pequeños, sí, pero se podría asegurar que son obra de artesanía y son más luminosos que una perla sin tacha. No hay en su testuz amenaza alguna ni inspira terror su mirada. Su semblante es de paz. Se maravilla la hija de Agénor de que sea tan hermoso, de que no amenace con ataque alguno; pero, con todo lo manso que era, al principio no se atreve a tocarlo. Después se acerca y le ofrece flores en la blanca boca. Se regocija el enamorado y, en tanto llega el placer que espera, le da besos en las manos; y apenas, apenas puede ya aplazar lo demás. Tan pronto retoza y salta en la verde hierba, como apoya el costado de nieve en la rojiza arena; y habiéndole quitado el miedo poco a poco, ya le ofrece el pecho para que le dé golpecitos su mano de virgen, ya los cuernos para que en ellos le entrelace guirnaldas de frescas flores. Se atrevió también la regia doncella, sin saber a quién montaba, a sentarse en la espalda del toro, y a partir de entonces el dios se va alejando insensiblemente de la tierra y de la parte seca de la playa, poniendo primero en el borde del agua las falsas plantas de sus patas, y progresando después hasta llevarse su botín a través de las líquidas llanuras del mar abierto. Ella está asustada, mira atrás a la playa que ha dejado al ser raptada, y con la mano derecha se agarra a los cuernos mientras apoya la otra en el lomo; sus ropas trémulas ondulan al soplo de la brisa.

III

Y ya el dios, despojándose de la apariencia del engañoso toro, había declarado quién era, y se encontraba en los campos dicteos,

Podemos resumir su contenido del siguiente modo: tras castigar la envidia de Aglauro, Mercurio penetra en el cielo; allí, Júpiter lo llama aparte y le ordena, sin explicar el motivo, que dirija hacia una playa de Sidón una manada de toros; mientras así lo realiza

Mercurio, Júpiter, transformado en toro, se mezcla entre los bueyes; Europa, que precisamente jugaba con sus compañeras en la playa, se admira de la hermosura del toro y, aunque al comienzo teme acercarse a él y tocarlo, paulatinamente va tomando confianza por su mansedumbre; finalmente, la princesa se monta en el toro; en ese momento Júpiter se adentra en el mar llevándose a la asustada Europa.

En cuanto a la estructura del pasaje, estimamos que está dividido en tres partes. La primera (vv. 836-851) estaría integrada por un total de dieciséis versos. Éstos, a su vez, se pueden agrupar en dos series donde distinguimos dos escenas. A la primera la denominaremos el episodio de Mercurio; y consta de dos secuencias: 1.^a) Mercurio es reclamado por Júpiter y, sin decir para qué, le ordena que se encamine a Sidón y dirija a la playa un rebaño de toros (vv. 836-842); 2.^a) los toros, conducidos por Mercurio, llegan a la playa donde Europa juega con sus compañeras (vv. 843-845). En la segunda escena, mientras Mercurio realiza el encargo de Júpiter, éste abandona el cielo y en forma de toro se mezcla con la manada (vv. 846-851). Es en estos versos donde encontramos la sentencia en que se declara la incompatibilidad del amor y la majestad (vv. 847-848); y el abandono de la majestad por parte de Júpiter (v. 848).

La segunda parte (vv. 852-869) tendría una extensión muy similar a la primera, pues abarca dieciocho versos. Los agrupamos en dos series. La primera (vv. 852-858) integrada por seis versos y medio describe el toro divino. En efecto, el poeta nos presenta la hermosa apariencia del dios convertido en animal: blanco, cuello musculoso, papada, cuernos maravillosos y testuz, mirada y semblante pacíficos. En la descripción avanza desde los rasgos puramente físicos a otros que definen el carácter, como es la mirada pacífica, dotando así al toro del elemento esencial que le distingue de todos los demás y le permite actuar a lo largo de la narración como lo que es, un ser inteligente y divino; y perpetrar su rapto, pues es precisamente su actitud inteligente la que hace que la desprevenida princesa monte sobre su espalda. La otra serie (vv. 858-869), once versos y medio, de esta segunda parte relata cómo el toro se gana la confianza de la doncella hasta que consigue que monte sobre sus lomos; nos referiremos a ella como el episodio del acercamiento o del cortejo. De nuevo, podemos distinguir en ella las siguientes tres secuencias: 1.^a) Europa se asombra de

la belleza y bondad del falso toro (vv. 858-859); 2.^a) aunque al principio teme acariciarlo, poco a poco se acerca a él y le ofrece flores; Júpiter se alegra porque, al poder besar las manos de la princesa, empieza a ver cumplidos sus deseos, apenas conteniéndose de pasar a más (vv. 860-863); 3.^a) el toro ejecuta diversas cabriolas con el fin de que la princesa se confíe totalmente, Europa le acaricia el pecho y le ciñe coronas y, finalmente, se sube a su grupa (vv. 864-869).

La tercera parte (vv. 870-875) estaría integrada por seis versos, un tercio de la extensión de las anteriores. La dividimos en dos series de idéntica extensión: 1.^a) en ésta se nos relata cómo el dios se adentra paulatinamente en el mar (vv. 870-872); 2.^a) se nos presenta en el mar a una asustada Europa tras el rapto: mira a la costa, se sujeta con una mano a un cuerno y con la otra se apoya en el costado del toro, sus ropas ondean al viento. Tras la morosidad de las dos partes anteriores, este rápido desenlace tal vez quiera reproducir en el lector la sorpresa que sufre Europa al ser raptada repentinamente y la velocidad con que se la llevan a través del mar.

Finalmente, hemos de hacer mención de los dos primeros versos del libro III que aluden al mito de Europa. Como es sabido, la magistral habilidad de Ovidio para unir unos temas con otros sigue diversos procedimientos. Uno de ellos es abrir el siguiente libro con una alusión a lo ya tratado, como aquí ocurre, que enlace con lo por tratar. Entendemos que el hecho de que el dios declare quién es (v. 2) es una alusión eufemística a la unión con la princesa.

Por último, enumeraremos de forma deslindada los motivos presentes en los versos de Ovidio ya señalados arriba:

a) Júpiter, que observa las costas fenicias desde el cielo, sin decir para qué, pide a Mercurio que se encamine a Sidón y dirija a la playa un rebaño de toros (*Met.*, II, vv. 836-843).

b) Los toros, conducidos por el dios alado, llegan a la playa donde Europa juega con sus compañeras (*Met.*, II, vv. 843-845).

c) Entretanto, Júpiter abandona el cielo, abandona su majestad (declaración de incompatibilidad de majestad y amor) y en forma de toro se mezcla con la manada (*Met.*, II, vv. 846-851).

d) La apariencia del dios convertido en bestia es hermosa: piel blanca, cuello musculoso, gran papada, cuernos maravillosos y testuz, mirada y semblante pacíficos (*Met.*, II, vv. 852-858).

e) Europa se asombra de la belleza y bondad del falso toro, aunque teme acariciarlo (*Met.*, II, vv. 858-859).

f) Pero, poco a poco, se acerca a él y le ofrece flores (*Met.*, II, 860-861).

g) Júpiter se alegra porque, al poder besar las manos de la princesa cuando le ofrece las flores, empieza a ver cumplidos sus deseos, apenas conteniéndose de pasar a más (*Met.*, II, vv. 862-863).

h) El toro ejecuta diversas cabriolas con el fin de que la princesa se confíe totalmente (*Met.*, II, vv. 864-865).

i) Europa, finalmente, le palmea el pecho, le ciñe los cuernos con coronas, y se monta sobre sus lomos (*Met.*, II, vv. 866-869).

j) El dios se adentra paulatinamente en el mar (*Met.*, II, vv. 870-873).

k) Europa, ya raptada, se asusta; mira a la costa; se agarra con una mano a un cuerno, con la otra se apoya en el costado del animal; sus ropas ondean al viento (*Met.*, II, vv. 873-875).

1) Júpiter abandona el disfraz de toro en Creta y se da a conocer (*Met.*, III, 1-2).

En *Metamorfosis*, VI, 103-107, encontramos nuevamente la estampa de Europa a la grupa del dios. Dice así¹⁹⁷:

Maeonis elusam designat imagine tauri
Europam: uerum taurum, freta uera putres;
ipsa uidebatur terras spectare relictas 105
et comites clamare suas tactumque uereri
adsilientis aquae timidasque reducere plantas.

La Meónide dibuja a Europa engañada por la apariencia de toro: se hubiera creído que era un verdadero toro, un mar verdadero. Europa parecía dirigir su mirada a la tierra que había dejado y llamar a sus compañeras y temer el contacto del agua que saltaba junto a ella y encoger los pies asustados.

El fragmento, insertado en el relato del mito de Aracne (*Met.*, VI, 1-145), insiste en la estampa de la princesa sobre el toro, como si se tratase de un cuadro, donde se puede observar a la asustada doncella que mira y llama a sus compañeras de juego mientras retrae los pies para no mojarse cuando es alejada de la playa por Júpiter sobre su grupa. Es posible que semejante fijación con este motivo estuviese determinado, aparte de por su patetismo, por las representaciones plásticas que, sin duda, la reproducían y Ovidio conocía¹⁹⁸.

En el texto de los *Fastos*, V, 603-620, menos largo, para explicar el signo de Tauro, se presenta el mito *in medias res*, y la narración va desde el adentramiento del dios toro en el mar hasta el abandono de Europa en Creta, dice así:

Idibus ora prior stellantia tollere Taurum

¹⁹⁷ Tanto para el original latino como para su traducción al español, cf. Ovidio, *Metamorfosis*, II, ed. de A. Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994 (5.ª ed.; 1.ª ed., 1969), p. 20.

¹⁹⁸ Cf. O. Wattel de Croizant, "Ovide et l'enlèvement d'Europe, aspects littéraires et mosaïques du I.º siècle", *Caesarodunum*, 17 bis (1982) 79-100.

indicat. huic signo fabula nota subest.
praebuit, ut taurus, Tyriae sua terga puellae 605
Iuppiter et falsa cornua fronte tulit.
illa iubam dextra, laeva retinebat amictus,
et timor ipse novi causa decoris erat.
aura sinus implet, flavos movet aura capillos:
Sidoni, sic fueras aspicienda Iovi. 610
saepe puellares subduxit ab aequore plantas.
et metuit tactus assilientis aquae:
saepe deus prudens tergum demisit in undas,
haereat ut collo fortius illa suo.
litoribus tactis stabat sine cornibus ullis 615
Iuppiter inque deum de bove versus erat.
taurus init caelum: te, Sidoni, Iuppiter implet,
parsque tuum terrae tertia nomen habet.
hoc alii signum Phariam dixere iuencam,
*quae bos ex homine est, ex bove facta dea*¹⁹⁹. 620

El día anterior a las Idus señala que el Toro levanta su rostro estrellado. Un cuento conocido da fe de este signo. Júpiter, en figura de toro, ofreció su lomo a la muchacha tiria y llevó falsos cuernos en la frente. Ella sujetaba con la derecha la crin del toro y con la izquierda su capa, y el propio miedo le prestaba un extraño atractivo. El viento le abombaba el regazo, el viento agitaba su cabellera rubia: muchacha sidonia, así te iba a contemplar Júpiter. Muchas veces encogió sobre el agua sus pies de niña y temió el contacto del agua que salpicaba; muchas veces el dios prudente agachó hasta el agua su lomo para que ella pudiese agarrarse más fuertemente a su cuello. Al arribar a la playa se puso de pie Júpiter sin ninguna clase de cuernos, transformándose de toro en dios. El toro pasó al cielo: a ti, muchacha sidonia, te dejó embarazada Júpiter, y la tercera parte de la tierra lleva tu nombre. Otros dicen que este signo es la novilla faria, que se convirtió de hombre en vaca y de vaca en diosa²⁰⁰.

¹⁹⁹ Cf. Ovid, *Fasti*, ed. de J. G. Frazer, Cambridge-London, Harvard University Press, 1996 (reimp. de la 2.^a ed.; 1.^a ed., 1931), pp. 304-306.

²⁰⁰ Cf. P. Ovidio Nasón, *Fastos*, ed. de B. Segura Ramos, Madrid, Gredos, 1988, p. 193.

Podemos resumirlo del siguiente modo: tras ofrecer Júpiter su espalda a Europa; ésta se sujeta asustada sobre el toro, el viento azota su cabellera y sus ropas, encoge sus pies para que no se mojen, el dios facilita que la princesa se sujete a su cuello; al llegar a la playa, Júpiter vuelve a su ser y el toro se catasteriza, Europa queda embarazada de Júpiter y una parte de la tierra lleva el nombre de la princesa.

Si nos referimos a la estructura del pasaje, también lo dividimos en tres partes. La primera (vv. 603-604) nos presenta la constelación del Toro y alude al cuento que hace referencia a su origen. La segunda parte (vv. 605-618) se subdivide en otras tres escenas: 1.^a) en ésta (vv. 605-606) el toro ofrece su espalda a Europa, se resume en dos versos lo que en las *Metamorfosis* era todo el proceso de acercamiento del dios a la muchacha; 2.^a) en ella (vv. 607-614) el poeta se muestra más moroso, le interesa la descripción de Europa sobre Júpiter; los motivos que podemos extraer de esta descripción son: a) la muchacha sujeta con su mano derecha la crin del toro y con la izquierda su ropa; b) está asustada; c) el viento hincha el regazo de su ropa y hace que su cabellera ondee; d) encoge sus pies para que no los toque el agua; e) el toro propicia muchas veces que Europa se pueda agarrar bien a su cuello para que no caiga al mar; 3.^a) en esta escena (vv. 615-618) Júpiter consuma su unión con la virgen al arribar a la playa; podemos subdividirla así: a) al llegar a la playa de Creta el toro se muestra como dios; b) catasterización del toro; c) Júpiter preña a Europa; d) etiología: una tercera parte del mundo lleva el nombre de la princesa. Por último, en la tercera parte del texto (vv. 619-620), nos encontramos con otra explicación del origen de la constelación: Ío.

En cuanto al orden de aparición de los motivos presentes en el texto, es el siguiente:

a) El toro ofrece su espalda a Europa.

b) La muchacha sujeta con su mano derecha la crin del toro y con la izquierda su ropa; está asustada; el viento hincha el regazo de su ropa y hace que su cabellera ondee; encoge sus pies para que no los toque el agua.

y el que separa dos tierras, Asia y la hermana de Cadmo y hace sus recorridos entre una y otra,

Es perfectamente evidente que la identificación entre el nombre de la princesa y el del continente en época Ovidio están totalmente cerrados.

Los episodios y motivos presentes en todos estos textos, con los que podemos estructurar el mito de principio a fin ordenados en una secuencia lineal son:

A) Intervención de Mercurio.

a1) Llamada a Mercurio: Mercurio es reclamado por Júpiter, que observa las costas fenicias desde el cielo, y, sin decir para qué, le pide que se encamine a Sidón y dirija un rebaño de toros a la playa (*Met.*, II, 836-843).

a2) Conducción de los toros: éstos, dirigidos por Mercurio, llegan a la playa donde Europa juega con sus compañeras (*Met.*, II, 843-845).

B) Descenso y transformación: Júpiter, entretanto, abandona el cielo, abandona su majestad (declaración de incompatibilidad entre amor y majestad) y en forma de toro se mezcla con la manada y muge (*Met.*, II, 846-851). La transformación en toro también está presente en *Amores*, III, 12, 33-34; *Heroidas*, IV, 53-56; y *Arte de Amar*, III, 251-252.

C) Descripción del toro dios: la apariencia del dios convertido en bestia es hermosa y tranquilizadora: piel blanca, cuello musculoso, gran papada, cuernos maravillosos y testuz, mirada y semblante pacíficos (*Met.*, II, 852-858).

D) Acercamiento del toro divino a la princesa o danza de cortejo.

d1) Europa se asombra de la belleza y mansedumbre del falso toro, aunque teme acariciarlo (*Met.*, II, 858-859).

d2) Pero, poco a poco, se acerca a él y le ofrece flores. Júpiter se alegra porque, al poder besar las manos de la princesa cuando le ofrece las flores, empieza a ver cumplidos sus deseos, apenas conteniéndose de pasar a más (*Met.*, II, 860-863).

d3) Danza de cortejo: el toro ejecuta diversas cabriolas con el fin de que la princesa se confíe totalmente (*Met.*, II, 864-865).

d4) Europa le palmea el pecho y le ciñe coronas, finalmente se monta sobre sus lomos (*Met.*, II, 866-869).

d41) Además, en los *Fastos*, el toro ofrece la espalda a la doncella antes de que se monte (*Fast.*, V, 605).

E) Rapto y travesía marina hasta Creta.

e1) El dios se adentra paulatinamente en el mar (*Met.*, II, 870-873).

e2) Descripción de Europa sobre Júpiter (ofrece diferentes detalles según los diferentes textos):

e21) En *Metamorfosis*, II, vv. 873-875: Europa, ya raptada, se asusta; mira hacia la costa; se agarra con una mano a un cuerno del toro, con la otra se apoya en el costado del animal; sus ropas ondean al viento.

e22) En *Metamorfosis*, VI, vv. 103-107: la asustada princesa mira hacia tierra como en el texto anterior, grita a sus compañeras de juego en la orilla, retrae las piernas para no mojarse los pies al ser alejada de la playa por Júpiter.

e23) En *Fastos*, V, vv. 607-612: nuevamente, la asustada muchacha, cuya cabellera ondea al viento, mira y llama a sus compañeras mientras encoge las piernas para no mojarse los pies.

e24) Además la estampa de la virgen sobre el toro también está reflejada en *Amores*, III, 12, 33-34; *Arte de Amar*, I, 323-324 y III, 251-252.

e3) El toro propicia muchas veces que la princesa se pueda agarrar bien a su cuello para que no caiga al mar (*Fast.*, V, 613-614).

F) Consumación de la unión sexual.

f1) Al llegar a la playa de Creta, el toro se muestra como un dios ante la muchacha (*Met.*, III, 1-2; *Fast.*, V, 615-616).

f2) Catasterización del toro (*Fast.*, V, 617).

f3) Júpiter preña a Europa (*Fast.*, V, 617).

G) Etiología: una tercera parte del mundo llevará el nombre de la princesa como compensación por el rapto (*Fast.*, V, 618).

g1) Etiología: el origen de la constelación de Tauro tiene su origen en el mito de Europa (*Fast.* V, 1-2)

g2) El origen de la constelación de Tauro pudo tener su origen en Ío (*Fast.* V, 619-620).

Así pues, va a ser la presencia de estos motivos en los textos en castellano la que va a marcar la proximidad a la fuente ovidiana o el tratamiento del mito. Sobre todo tres de estos motivos, originales de Ovidio, marcarán la filiación: la filiación paterna a Agénor, la intervención de Mercurio y la sentencia en que se declara la incompatibilidad entre majestad y amor. A este respecto de la permanencia en las letras españolas podemos adelantar que fue la versión ovidiana del mito la que tuvo más éxito. Seguramente su gran difusión y enorme prestigio durante toda la *Edad Media* y el *Siglo de Oro* hizo que fuese la

fuelle más conocida, accesible y apreciada, hasta tal punto que las demás versiones antiguas quedaron arrumbadas o en muy segundo plano²⁰².

Pero no anticipemos cuestiones, debemos proseguir todavía con los textos antiguos y echar una mirada a los posteriores a Ovidio.

²⁰² Sirva de ejemplo que frente a las veintiuna versiones de la fuente ovidiana que hemos localizado en los siglos XVI y XVII, sólo tenemos en el mismo período seis de Horacio: la traducción de la *Oda*, III, 27, de Luis de León, publicada por Quevedo en 1631; asimismo, parece ser que Juan de la Cueva tradujo todo Horacio, pero no se ha encontrado tal traducción; en tercer lugar está la de Juan Villén de Biedma, de 1599; del siglo XVII está la compuesta por Urbano Campos en 1682; y, finalmente, existen otras dos anónimas. Cf. M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, pp. 46, 75, 87, 108, 109 y 110, respectivamente.

1. 3. Textos posteriores a Ovidio

1.3.1. Marco Manilio

Las *Astronomicas* de Manilio fueron escritas en el primer cuarto del siglo I sin que podamos precisar mucho más. Esta obra, un poema didáctico en cinco libros, que versaba sobre los cielos, como era habitual en el momento, englobaba saberes astrológicos, astronómicos y mitológicos. Así pues, por su temática, también se prestaba a que el autor recordase el rapto de la muchacha tiria en dos ocasiones.

En primer lugar, al explicar las relaciones de Tauro, para alguno el toro que transportó a Europa catasterizado, con las demás constelaciones, a nuestro autor, observando que Virgo está en el cielo frente a Tauro, le parece que este sistema estelar está arrebatado por aquél, y, acordándose de Europa por Virgo y del toro-dios raptor por Tauro, trae a colación nuestro mito a partir de esa posición celestial y de ese arrebató que imagina. Los hexámetros (II, 489-491) dicen:

*Virgine mens capitur visa. sic vexerat ante
Europam dorso retinentem cornua laeva 490
indutusque Iovi²⁰³.*

pero su corazón es arrebatado por la visión de la Virgen. Así llevó antes en su lomo a Europa, que se agarraba a los cuernos con su mano izquierda, prestando su figura a Júpiter²⁰⁴.

Por otro lado, cuando el poeta explica las partes del mundo, al ocuparse de Europa (IV, 681-685), dice:

quod superest Europa tenet, quae prima natantem

²⁰³Cf. Manilius, *Astronomica*, ed. de G. P. Goold, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1977, p. 120.

²⁰⁴ Cf. Manilio, *Astrología*, ed. de F. Calero Calero y M.^a J. Echarte Cossío, Madrid, Gredos, 1996, p. 131.

*fluctibus exceptique Iovem taurumque resolvit,
ponere passa suos ignes, onerique iugavit.
ille puellari donavit nomine litus
et monumenta sui titulo sacravit amoris*²⁰⁵.

685

Lo que resta lo ocupa Europa, que fue la primera en recibir a Júpiter cuando nadaba en el mar, soltó al toro y consintió en poner encima su pasión, uniéndolo a la carga. Él le regaló la playa, a la que llamó como ella, consagrando con el nombre el recuerdo de su amor²⁰⁶.

Como se ve, el primer fragmento se refiere a la imagen de la virgen agarrada a los cuernos del dios en la jornada marítima.

El segundo fragmento identifica el nombre de la princesa con el continente ofreciendo la etimología del topónimo. Abry explica esta referencia al continente europeo asociada al momento histórico del dominio romano de esta parte del mundo²⁰⁷. A nosotros se nos antoja que el tema mismo de la obra tiene suficiente peso como para que el mito aparezca sin mayores explicaciones.

En cualquier caso, no hay novedad alguna sobre lo ya escrito anteriormente.

1.3.2. Antípatro de Tesalónica

De Antípatro de Tesalónica o Macedonia (ca. 20 a. C. – 20 d. C.), autor que mantuvo su actividad literaria en la primera mitad del primer siglo de nuestra era, recogemos en la *Antología palatina*, libro V, 109, un epigrama que desarrolla el recurrente tema del amor sin complicaciones. El tono desenfadado de la pieza se percibe en que el

²⁰⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 203, p. 276.

²⁰⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 204, p. 213.

²⁰⁷ Cf. J.-H. Abry, “ ‘*Laudes Europae*’ (Manilius, *Astr.*, IV, 681 - 695”, en R. Poignault & O. Wattel de Croizant (eds.), *D’Europe à l’Europe, I: Le mythe d’ Europe dans l’art et la cultura de l’Antiquité au XVIII s.*, Tours, Centre Piganiol, 1998, pp. 91-101.

nombre de una prostituta es el mismo que el de la virgen fenicia y en que en el cierre de la pieza el poeta lamenta el trabajo que Zeus se tomó en transformarse en toro pudiendo haber recurrido a esta otra Europa y el dinero. El tono humorístico apunta al tratamiento degradado y humorístico del mito y, por tanto, a su desmitologización, como queda patente al reducirse todo él a algo muy terrenal. No obstante el texto no aporta ningún contenido nuevo a nuestra búsqueda. El poema dice así:

Δραχμῆς Εὐρώπην τὴν Ἀτθίδα, μήτε φοβηθεὶς
μηδένα, μήτ' ἄλλως ἀντιλέγουσαν ἔχε,
καὶ στρωμνὴν παρέχουσαν ἀμεμφέα, χῶπότε χειμῶν,
ἄνθρακας. Ἡ ῥα μάτιν, Ζεῦ φίλε, βοῦς ἐγένου²⁰⁸.

Por un dracma posee a Europa, la del Ática, sin miedo a rival
alguno ni a que te rechace por cualquier otro motivo.
Te ofrece un lecho que no hace reproches y en invierno un brasero:
en vano, querido Zeus, te transformaste en toro²⁰⁹.

1.3.3. Lucio Anneo Séneca

Séneca (ca. 4 a. C.-65 d. C.) se acuerda de nuestro mito en cuatro de sus tragedias.

En el comienzo del *Hércules loco* (vv. 8-9), Juno se queja de las aventuras de su esposo, a cuyas amantes ha tenido que ceder el cielo. En ese marco, hay una referencia astral al toro de Europa, que, catasterizado después de la travesía marina, se convirtió en constelación. Por otro lado, el origen de la princesa es fenicio igualmente:

*hinc, qua tepenti uere laxatur dies,
Tyriae per undas uector Europae nitet;*²¹⁰

²⁰⁸ Cf. *Anthologie Grecque. Anthologie Palatine*, II, ed. de P. Waltz y J. Guillon, Paris, Les Belles Lettres, 1928, pp. 58-59.

²⁰⁹ Cf. *Antología Palatina. La guirnalda de Filipo*, II, ed. de G. Galán Vioque, Madrid, Gredos, 2004, p. 167.

²¹⁰ Cf. Sénèque, *Tragédies*, I, ed. de L. Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1971 (5.ª ed.; 1.ª ed., 1924), p. 2.

Por esta otra, por donde con la llegada de la primavera se dilata el día, brilla el que transportó a la tiria Europa a través de la olas²¹¹.

También en su *Edipo* (vv. 715-716), el coro alude al rapto de la muchacha, aunque, en realidad, los versos se centran más en el ciclo tebano de su hermano, pues se refieren al momento en que Cadmo decide abandonar la búsqueda de su hermana:

ut primum magni natus Agenoris 715
*fessus per orbem furta sequi Iouis*²¹²

Desde el punto en que el hijo del gran Agénor, 715
cansado de buscar por todo el mundo el robo de Júpiter,²¹³

En *Hércules en el Eta* (vv. 550-553) dice Deyanira al invocar a Cupido para que con una de sus flechas enamore a Hércules:

Nunc, nunc sagittam prome qua quondam horridum 550
Iouem petisti, fulmine abiecto deus
cum fronte subita tumuit et rapidum mare
*taurus puellae uector Assyriae scidit;*²¹⁴

Ahora, saca ahora la saeta, con la que un día arremetiste brutalmente contra Júpiter, cuando el dios dejó el rayo, se le hinchó de pronto la frente y, toro ya, surcó el mar embravecido transportando a la muchacha asiria²¹⁵.

Esta vez, el texto alude al abandono del rayo, lo que parece confusión o una *variatio* sobre el texto de Ovidio, que habla del de un cetro: *sceptri grauitate relictæ* (*Met.*, II, 847),

²¹¹ Cf. Séneca, *Tragedias*, I, ed. de J. Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1987 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1979), p. 121.

²¹² Cf. Sénèque, *Tragédies*, II, ed. de L. Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1967 (3.^a ed.; 1.^a ed., 1926), p. 31.

²¹³ Cf. Séneca, *Tragedias*, II, ed. de J. Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1988 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1980), p. 126.

²¹⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 212, p. 155.

²¹⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 213, p. 293-294.

aunque en los dos siguientes versos se refiera a los rayos del dios. A la transformación en toro y a la travesía marina. Europa es asiria, pero por la cercanía de ambas regiones, consideramos que el poeta se refiere al común origen oriental de la princesa.

En la *Octavia* (v. 206), leemos, de nuevo, otra alusión a la transformación del dios en toro en el marco del catálogo de sus transformaciones amorosas. En este caso, junto a los demás ejemplos, sirve para comparar las desgracias de ambas esposas, Juno y Octavia, traicionadas por los caprichos amorosos de Júpiter y Nerón con Europa y Popea:

modo Sidonii cornua Tauri,²¹⁶

otras, cuernos de toro de Sidón,²¹⁷

Y, más adelante (vv. 762-767), el coro vuelve a recodar el mito:

*Si uera loquax fama Tonantis
furta et gratos narrat amores,
quem modo Leda pressisse sinum
tectum plumis pennisque ferunt, 765
modo per fluctus raptam Europen
taurum tergo portasse trucem,*²¹⁸

Si dice la verdad la parlanchina Fama, cuando narra
los placenteros lances amorosos del Tronador,
(pues dicen que una vez, revestido de plumas y de alas,
apretó contra sí el seno de Leda, 765
y que otra, disfrazado de salvaje toro
transportó por las olas a Europa, tras raptarla),²¹⁹

²¹⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 212, p. 223.

²¹⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 213, p. 376.

²¹⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 212, p. 244.

²¹⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 213, p. 400.

Como novedad, en este fragmento tal vez asome un punto de descreimiento del autor en la duda de si el mito es cierto. No debemos olvidar que la filosofía estoica realizó una labor racionalizadora de los mitos de la que sin duda Séneca estaba al tanto.

Como se ve en todo el conjunto, los versos del cordobés recogen el tópico del catálogo de los amores de Júpiter y sus transformaciones. En ese marco, no puede dejar de aparecer la metamorfosis en toro y la travesía por el mar con Europa hasta Creta o el origen oriental de la princesa. Por tanto, Séneca se limita a una serie de manidas alusiones y no aporta nada nuevo a la tradición del mito, excepto el último matiz de duda sobre su verdad.

1.3.4. Cayo Plinio Secundo, Plinio el Viejo

Los libros dedicados a la botánica por Plinio (*ca.* 23/24-79 d. C.) comienzan en el XII de su magna obra. Es precisamente en éste en el que el enciclopedista se refiere al mito que estudiamos. En *Historia Natural*, XII, 5, 11:

*Est Gortynae in insula Creta iuxta fontem platanus una insignis utriusque linguae monimentis, numquam folia dimittens, statimque ei Graeciae fabulositas superfuit Iouem sub ea cum Europa concubuisse, ceu uero non alia eiusdem generis esset in Cypro*²²⁰.

Hay en Gortina, en la isla de Creta, a la vera de un manantial, un plátano singular, famoso por los testimonios de ambas lenguas, ya que no pierde sus hojas en todo el año, y enseguida dio rienda suelta a la fabulación griega: Júpiter habría yacido a su sombra con Europa, ¡cómo si no hubiera en Chipre ningún otro ejemplar de esta misma especie!²²¹

Efectivamente, al plátano bajo el que se produjo la coyunda entre el dios y la mortal se le atribuía el portento de no perder nunca la hoja, siendo un árbol caducifolio, como consecuencia de la estancia divina bajo sus sombras.

²²⁰ Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle, Livre XII*, ed. de A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 22.

²²¹ Cf. Plinio el Viejo, *Historia natural. Libros XII-XVI*, ed. de F. Manzanero Cano, I. García Arribas, M.^a L. Arribas Hernáez, A. M.^a Moure Casas, J. L. Sancho Bermejo, Madrid, Gredos, 2010, pp. 18-19.

Nos resulta sorprendente que un motivo de desarrollo poético tan interesante como podría haber sido la descripción del árbol y el paraje donde se sitúa, asociado al himeneo que se produce a su sombra, no fuese desarrollado posteriormente, como se verá, por los poetas hispanos; siendo, además, el tópico del *locus amoenus* tan cultivado en nuestra poesía clásica. El motivo era conocido, si no de primera mano a través de Plinio, sí por los manuales mitológicos, que, seguramente, serían consultados por los literatos más habitualmente que leído el autor romano; o por los dos otros clásicos que se acuerdan del árbol, a saber: Teofrasto y Varrón, como ya hemos visto.

No hemos dejado de reproducir la racionalización del mito final, que muestra el espíritu científico del autor y el descreimiento mitológico al señalar la no excepcionalidad del hecho de que en el mismo Chipre el plátano no perdiese sus hojas.

1.3.5. Publio Papinio Estacio

Asoma también en la obra épica del poeta napolitano (*ca.* 45-96) nuestra princesa tanto en la *Aquileida*, poema inconcluso, como en la *Tebaida*, publicada en 91.

En la *Aquileida*, II, 72-75, la encontramos en boca de Ulises al arengar a los griegos para que inicien la guerra contra los troyanos y no soporten el rapto de Helena como no lo hizo Agénor con el de su hija ni otros personajes mitológicos aludidos en un catálogo a propósito:

*Non tulit insidias diuum imperiosus Agenor
mugitusque sacros et magno numine uectam
quaesiit Europen aspernatusque Tonantem est
ut generum*²²²
No soportó las insidias del dios el imperioso Agénor
y los mugidos sagrados y con gran voluntad a la raptada

²²² Cf. Stace, *Achilléide*, ed. de J. Méheust, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 57.

buscó, a Europa, y rechazó al Tonante
como yerno

En realidad, estamos ante un argumento, ante un persuasivo Ulises que utiliza el mito como ejemplo para apoyar una tesis belicista.

En la *Tebaida*, VIII, 227-230, encontramos también una breve alusión al mito. Se produce cuando Anfiarao desaparece tragado por la tierra y en el campo de los argivos sus compañeros se lamentan de su desaparición mientras los tebanos se regocijan y lo celebran con banquetes y cánticos:

[...]; *nunc facta revolvunt*
Maiorum veteresque canunt ab origine Thebas:
hi mare Sidonium manibusque adtrita Tonantis
*cornua et ingenti sulcatum Nerea tauro,*²²³

[...]; ahora recuerdan las hazañas
de sus mayores y el pasado de Tebas desde su origen cantan:
unos sobre el mar de los sidonios y sobre la mano que agarrará
los pulidos cuernos del Tonante y sobre el ingente toro que surcó el mar,²²⁴

²²³ Cf. Statius, *Thebaid*, V-XII. *Achilleid*, II, ed. de J. H. Mozley, Cambridge-London, Harvard University Press, 1989 (4.^a reimp. de la 1.^a ed., 1928), p. 210.

²²⁴ No me resisto a reflejar aquí la versión parafrástica que en las inmediaciones del siglo XVII realizara Juan de Arjona (1560-1603) en la siguiente octava (VIII, 69, 545-552): Otro de los pasados la memoria / vuelve a cantar y el regocijo aumenta, / y de Tebas también, para su gloria, / canta el principio a la ciudad atenta; / de Europa la famosa antigua historia, / y el nunca visto atrevimiento cuenta, / pues el mar, con peligro de la vida, / corrió sobre el gran toro, a un cuerno asida (cf. Publio Papinio Estacio, *La Tebaida*, II, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1916, p. 86); pues esta traducción de Arjona es la única a la que el lector puede acudir para leer esta obra en español. Caben aquí algunas observaciones de interés sobre la traducción de Arjona. Arjona, aunque es su nombre el que figura en el frontispicio de la versión de que hablamos en la historia de la literatura, no terminó su traducción y fue su amigo Gregorio Morillo quien la acabó encargándose con buen mérito de los tres últimos libros. Por otro lado, la traducción quedó inédita hasta el siglo XIX, en que Adolfo de Castro la publicó íntegra en 1855 en la *Biblioteca de Autores Españoles*; y, posteriormente, se reeditó en la *Casa de Hernando*. Hay una edición moderna, electrónica, de ésta, a cargo de

Sin embargo, el fragmento no aporta ninguna novedad, ya que la imagen de la doncella sujetándose al cuerno del gran toro en la jornada hasta Creta nos es conocida.

1.3.6. Marco Valerio Marcial

También Marcial (40-104) en sus *Epigramas*, compuestos en los últimos veinte años del siglo I, tocó nuestro mito levemente en varios de ellos.

En el epigrama 19, perteneciente al *Libro de los espectáculos*, leemos²²⁵:

*Vexerat Europen fraterna per aequora taurus:
at nunc Alciden taurus in astra tulit.
Caesaris atque Iouis confer nunc, fama, iuuencos:
par onus ut tulerint, altius iste tulit.*

Un toro había transportado a Europa a través de las aguas de su hermano:
pero en nuestros días un toro levantó a Alcides hasta las estrellas.
Compara ahora, Fama, los novillos del César y de Júpiter:
Aunque levantaron igual carga, éste la lanzó a mayor altura.

En el libro X, 51, 1-2²²⁶:

Sidera iam Tyrius Phrixei respicit agni

J. M. Morata Pérez (2003): *La Tebaida de Juan de Arjona según el manuscrito de Ripoll* [en línea]. <https://www.antequerano-granadinos.com/archivos/la_tebaidadef.pdf/> [Consulta: 15 de noviembre de 2014]. En cuanto a otras traducciones de la *Tebaida* de Estacio, no conocemos ninguna completa. A finales de los años noventa el profesor P. E. Barreda inició una, pero quedó inconclusa en el libro II. Es, pues, urgente cubrir esta laguna en nuestras letras. Finalmente, sobre este asunto, cf. V. Cristóbal López, “Juan de Arjona y Gregorio Morillo, traductores de Estacio”, en *Traducción, traducciones y traductores: ensayo de bibliografía española*, ed. de J. C. Santoyo y M. Muñoz, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1987, 38-44.

²²⁵ Cf. Marco Valerio Marcial, *Epigramas*, I, ed. de R. Moreno Soldevilla, J. Fernández Valverde y E. Montero Cartelle, Madrid, CSIC, 2004, p. 9, para el original y la traducción.

²²⁶ Cf. Marco Valerio Marcial, *Epigramas*, II, ed. de R. Moreno Soldevilla, J. Fernández Valverde y E. Montero Cartelle, Madrid, CSIC, 2005, p. 104, tanto para el original latino como para la traducción.

taurus et alternum Castora fugit hiems:

El toro tirio ya mira tras de sí la constelación del cordero
de Frixo y el invierno ha huido del turno de Castor.

Y en el libro XIV, 180, el dístico titulado *Europe picta*²²⁷:

*Mutari melius tauro, pater optime diuum,
tunc poteras Io cum tibi uacca fuit.*

Mejor haberte transformado en toro, padre óptimo
de los dioses, cuando Ío se convirtió en vaca para ti.

En efecto, en el primer epigrama, la comparación entre el toro de Europa y el toro del César, que parece voltear a un bestiario llamado Alcides o vestido como el héroe, tiene intención encomiástica y busca la alabanza del César: si la hazaña del toro del César es mayor que la del toro de Europa, el esplendor o la divinidad de su dueño también lo es. Este tipo de asociaciones se utilizará también, como veremos, en la poesía panegírica española en el siglo XVII.

El segundo fragmento no es más que una alusión mitológica a la primavera; pero coloca a Marcial entre los que siguen la versión astralista del mito: el toro que transportó a Europa se catasterizó y, por tanto, no era el mismo Júpiter. Si bien, pienso que tal vez a esas alturas la iconología del toro estaba tan asociada al mito de Europa que se utilizaba en cualquier contexto sin tener en cuenta estas consideraciones.

El tercer epigrama no aporta ningún dato a nuestro estudio.

²²⁷ Cf. *op. cit.* en la anterior nota, p. 276, para original y traducción.

1.3.7. Tiberio Cacio Asconio Silio Itálico

Silio Itálico (ca. 26-101) escribió en diecisiete libros sus *Punicas* entre los años 88 y 96 aproximadamente. El poema épico siliano, como su título indica, narra la Segunda Guerra Púnica. Aunque es un *epos* nacional de corte histórico, nuestro autor se aparta de Lucano y en sus versos podemos encontrar episodios mitológicos según el modelo virgiliano. En nuestro caso tan solo unas leves pinceladas a propósito de la narración de una batalla naval frente a Siracusa: tras el choque entre las dos flotas algunas naves cartaginesas arden en el mar. El poeta se demora en enumerarlas por su nombre y, entre ellas, se encuentra una Europa. Todas ellas tienen nombre mitológico y junto a él el autor rememora muy brevemente su historia mítica. Sin duda, tal asociación al mito proporciona el tono épico adecuado, pero, además, prestigia las naves enemigas y por tanto las armas de Roma. El fragmento se encuentra en el libro XIV, 568-569, y dice así:

ardet et Europe, nivei sub imagine tauri
vecta Iovi ac preno tramittens aequora cornu;²²⁸

Arde también Europa, guiada por Júpiter transformado en un toro blanco como la nieve y surcando los mares agarrada a sus cuernos²²⁹.

La alusión no pasa de la transformación en toro blanco y de la imagen de la princesa arrebatada en la travesía marina.

1.3.8. Elio Arístides

De este orador griego del siglo II (117-180), conservamos cincuenta y cinco discursos agrupados bajo el título de *Orationes*. El discurso que aquí nos interesa es el titulado *Ístmico a Posidón*. Éste se sitúa en la celebración de los Juegos Ístmicos de Corinto

²²⁸ Cf. Silius Italicus, *Punica*, II, ed. de J. D. Duff, London-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press, 1968 (4.^a reimp. de la 1.^a ed., 1934), p. 314.

²²⁹ Cf. Silio Itálico, *La Guerra Púnica*, ed. de J. Villalba Álvarez, Tres Cantos, Akal, 2005, p. 522.

del año 154, o tal vez del 156, y combina el elogio de la ciudad y el de su dios patrón, Posidón²³⁰.

Pues bien, cuando nuestro rétor se ocupa de la alabanza y los hechos del dios del mar, recuerda el mito de Europa y refiere que Posidón ayudó a Zeus facilitándole la travesía con su presa hasta Creta, como ya leímos en Mosco; dice así:

ἐπεὶ δὲ Λητοῦς ἐμνήσθημεν, εἰσῆλθέ με ὅσους καὶ ἄλλους ἔρωτας συνδιήνεγκε τῷ ἀδελφῷ·
καὶ γὰρ τὸν Ἰοῦς τῆς Ἰνάχου καὶ τὸν Εὐρώπης τῆς καλῆς, τάχα δέ που καὶ ἄλλον καὶ ἄλλον,
ὧν ἔτι καὶ νῦν ὀνόματα κατ' ἀνθρώπους²³¹.

Puesto que hemos recordado a Leto, se me ha venido a la mente cuántos otros amores ayudó a su hermano a conseguir: Ío, la hija de Ínaco, la bella Europa, y quizás también alguna otra, cuyos nombres todavía hoy circulan entre los hombres²³².

Así pues, la aportación de este breve fragmento consiste en que la nómina de terceros ayudantes de Zeus en el lance amoroso del rapto de Europa queda integrada por Posidón y Hermes, siendo éste solo el más habitual en los textos. Sin embargo, la figura de Posidón no está presente en Ovidio y en alguno de los hispanos, seguramente por vía de Mosco.

Por otro lado, la referencia a la princesa tiria se encuentra en el marco de la enumeración de los amores Zeus, tradición que arranca desde Homero y que no será ajena después a algunos poetas españoles, convertida en un tópico caracterizador del ardor del dios.

²³⁰ Cf. Elio Aristides, *Discursos*, V, ed. de J. M. Cortés Copete, Madrid, Gredos, 1999, p. 222.

²³¹ Cf. *Aristides*, I, ed. de W. Dindorf, Lipsiae, Weidmann, 1829, p.34; en la ordenación de Dindorf encontramos el fragmento en el discurso III, 21.

²³² Cf. *op. cit.* en la n. 230, p. 231; en la numeración de Cortés, el texto pertenece al discurso XLVI, 15.

1.3.9. Lucio Apuleyo de Madaura

Apuleyo (ca. 125-164/192) también utiliza el rapto de Europa en su novela el *Asno de oro* o las *Metamorfosis*, tal vez compuesto a finales del reinado de Antonino Pío (138-161). Los fragmentos que traemos aquí tienen como contexto la huida de una joven de unos ladrones y las promesas que ésta hace al burro Lucio, que la lleva sobre su grupa, para que corra y se aleje de aquéllos.

En VI, 28, 1-2, justo antes de los ofrecimientos de la muchacha, en plena carrera al galope, el burro dirige sus rebuznos a la virgen: *uirginis delicatas uoculas adhinnire temptabam* (“intentaba responder con mis rebuznos a la vocecita delicada de la doncella”)²³³; y vuelve su cabeza y besa los pies de la muchacha: *obliquata ceruice pedes decoros puellae basiabam* (“con el cuello torcido hacia atrás [...] besaba los hermosos pies de la muchacha”); lo cual parece un claro eco de los besos en las manos del toro de Ovidio: *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863), y también de sus mugidos: *mugit* (*Met.*, II, 851). Además, la imagen iconográfica del toro volviendo la cabeza sobre su carga es conocida desde muy antiguo, el texto de Apuleyo es un ejemplo más de esta tradición.

Y un poco más abajo, en un alarde de ironía, muy ovidiana por otro lado, el africano pone en boca de la muchacha lo siguiente en VI, 28, 4-5²³⁴:

tuque, praesidium meae libertatis meaeque salutis, si me domum peruexeris incolumem parentibusque et formonso proco reddideris, quas tibi gratias perhibebo, quos honores habebo, quos cibos exhibebo!

²³³ Cf. Apuleyo de Madauros, *Las metamorfosis o El asno de oro*, II, ed. de J. J. Martos Fernández, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, p. 72; tanto los textos latinos como sus traducciones están tomados de esta edición. Por otro lado, sobre el mito en esta obra, cf. V. Cristóbal López, “Tratamiento del mito en las *novelle* de las *Metamorfosis* de Apuleyo”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 10 (1976) 309-373.

²³⁴ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 72, para original y traducción.

Y tú, baluarte de mi liberación y de mi salvación, si me conduces ilesa hasta mi casa y me devuelves a mis padres y a mi guapo pretendiente, ¡qué muestras de agradecimiento te daré, con qué honores te distinguiré, qué comidas te ofreceré!

La clave de la burla es que la muchacha pide de forma antitética justo lo contrario de lo que, con mención expresa del padre, el toro dios hizo con Europa, que fue alejarla de él. Amén de que “fortaleza de mi libertad” en el caso de Europa se torna “actor del prendimiento”; y “sin sufrir daño”, “violación”. A un lector avisado no se le podía escapar este juego de referencias contrarias.

Seguidamente, en VI, 28, 5-6, una de las gracias que la virgen otorgará al pobre burro consiste en asearlo y acicalarlo, el contraste entre el desastrado jumento y el esplendor del toro dios es también evidente.

En VI, 29, 1-5, leemos otras promesas de la desgraciada muchacha entre las que se asocia su huida sobre el burro con el rapto de Europa y otros mitos²³⁵:

“sed nec inter cibos delicatos et otium profundum uitaeque totius beatitudinem deerit tibi dignitas gloriosa. nam memoriam praesentis fortunae meae diuinaeque prouidentiae perpetua testatione signabo et depictam in tabula fugae praesentis imaginem meae domus atrio dedicabo. uisetur et in fabulis audietur doctorumque stilib rudis perpetuabitur historia ‘asino uectore uirgo regia fugiens captiuitatem’. accedes antiquis et ipse miraculis et iam credemus exemplo tuae ueritatis et Phrixum arietem supernatasse et Arionem delphinum gubernasse et Europam tauro supercubasse. quodsi uere Iupiter mugiu in bouem, potest in asino meo latere aliqui uel uultus hominis uel facies deorum”.

“Pero en medio de las comidas deliciosas y el descanso absoluto y la felicidad durante toda tu vida, no te faltará tampoco el encumbramiento que proporciona la gloria, porque voy a perpetuar la memoria de mi actual fortuna y de la providencia de los dioses con un recuerdo perdurable: en el atrio de mi casa voy a consagrar una representación de esta huida pintada en un cuadro. Irán a verla y oirán hablar sobre ella y las plumas de los sabios perpetuarán esta novedosa historia: *La doncella de estirpe real escapando de su cautiverio a lomos de*

²³⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 233, p. 73, para el original y la traducción al español.

un burro. Y tú llegarás a igualar los antiguos portentos y con tu ejemplo real creeremos a partir de ahora que Frixo navegó sobre un carnero, que Arión guió un delfín y que Europa se recostó sobre un toro. Porque si Júpiter realmente mugió como un buey, es posible que en mi burro esté escondido el rostro de algún hombre o la imagen de un dios”.

La evidente y descreída ironía con que Apuleyo se refiere al mito, sitúa su perspectiva en la desmitologización y la racionalización, al afirmar que los mitos antiguos podrán ser creídos a partir de un hecho “real” protagonizado por el asno Lucio. Es, asimismo, resaltable comprobar que el texto es un testimonio claro de cómo en la *Antigüedad* el mito en general se transmitía a través de varias vías: la pintura, la tradición oral y la literatura. En cuanto al mito en sí, no son nuevos ni la transformación en toro ni los consabidos mugidos ni los ósculos ni la visión de la princesa sobre la bestia. En conclusión, aunque en un evidente tono humorístico, nos parece que nuestro autor tenía bien presente el texto del sulmonés cuando escribía el suyo. Por tanto, el *Asinus aureus* bebe indubitadamente de la fuente ovidiana.

1.3.10. Pausanias

Como tampoco cabía esperarlo de otra manera por causa del contenido de su obra, también Pausanias, que floreció *ca.* 160, es una de nuestras fuentes para el mito del rapto de Europa. En su *Descripción de Grecia* hallamos cuatro fragmentos que se refieren al episodio²³⁶.

El primero de ellos se encuentra en el libro III, 13, 5:

Πραξιλλῆ μὲν δὴ πεποιημένα ἐστὶν ὡς Εὐρώπης εἶη καὶ Διὸς ὁ Κάρνειος²³⁷

Praxila representa en sus versos a Carneio como hijo de Europa y de Zeus²³⁸

²³⁶ Con respecto a un quinto fragmento, VII, 4, 1, que recoge un testimonio del poetaasio de Samos sobre Fénix como padre de Europa, *cf.* la n. 38.

²³⁷ *Cf.* Pausanias, *Description of Greece*, II, ed. de W. H. S. Jones and H. A. Ormerod, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1966 (3.^a reimpr. de la 1.^a ed., 1926), p. 78.

El testimonio de la poetisa coral del siglo V a. C. sin duda nos habla de una de las versiones continentales del mito, ligada al Peloponeso, pues Carneio como hijo de Europa no aparece relacionado con la versión de Creta.

En segundo lugar, en V, 25, 12, leemos:

Θάσιοι δέ, Φοινίκης τὸ ἀνέκαθεν ὄντες καὶ ἐκ Τύρου καὶ Φοινίκης τῆς ἄλλης ὁμοῦ
Θάσω τῷ Ἀγήνορος κατὰ ζήτησιν ἐκπλεύσαντες τὴν Εὐρώπης, ἀνέθεσαν Ἡρακλέα ἐς
Ὀλυμπίαν, τὸ βάθρον χαλκοῦν ὁμοίως τῷ ἀγάλματι²³⁹.

Los de Tasos, que eran originariamente fenicios y navegaron desde Tiro y de otras partes de Fenicia juntamente con Taso, hijo de Agénor, en busca de Europa, ofrendaron un Heracles en Olimpia con la basa de bronce igual que la imagen²⁴⁰.

Y en VII, 2, 5:

ἀφίκετο δὲ ἐκ Κρήτης ὁ Μίλητος καὶ ὁ σὺν αὐτῷ στρατὸς Μίνω τὸν Εὐρώπης φεύγοντες²⁴¹,

Mileto y su ejército vinieron de Creta huyendo de Minos, hijo de Europa²⁴²,

Y, por último, en IX, 19, 1:

Ἐπὶ ταύτῃ τῇ λεωφόρῳ χωρίον ἐστὶ Τευμησσός· Εὐρώπην δὲ ὑπὸ Διὸς κρυφθῆναί
φασιν ἐνταῦθα²⁴³.

En este camino está el lugar de Teumeso. Dicen que Europa fue escondida allí por Zeus²⁴⁴.

²³⁸ Cf. Pausanias, *Descripción de Grecia. Libros III-VI*, ed. de M.^a C. Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.

²³⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 237, p. 538.

²⁴⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 238, p. 283.

²⁴¹ Cf. Jones, *op. cit.* en la n. 38, p. 174.

²⁴² Cf. Herrero, *op. cit.* en la n. 34, p. 17.

²⁴³ Cf. Pausanias, *Description of Greece*, IV, ed. de W. H. S. Jones, Cambridge-Londres, Harvard University Press-Heinemann, 1975 (4.^a reimpr.; 1.^a ed., 1935), p. 250.

Los primeros tres fragmentos hacen referencia a la ascendencia y descendencia de Europa: los comúnmente citados Agénor, padre; Minos, hijo; y un hermano de éste, apenas conocido por los textos, Cameo; y Taso, epónimo de la isla de Tasos, presentado también como hermano de Europa por Pausanias.

El último fragmento se centra en la versión beocia del mito, y cita Teumeso, un lugar muy cercano a Tebas donde Zeus tuvo escondida a Europa tras raptarla.

Aunque las aportaciones de Pausanias no son relevantes, sí tienen valor por el hecho de que presentan variantes del mito menos habituales en los textos, como las referencias a Teumeso o a Mileto, Tasos y Carneio.

1.3.11. Aquiles Tacio

Aquiles Tacio, que vivió en el siglo II, debió escribir la novela titulada *Leucipa y Clitofonte* en el último tercio de éste. La primera edición moderna, impresa en Heidelberg por Bonnavitius, data de 1601; y la primera traducción íntegra al español pertenece a Diego de Ágreda y Vargas y es de 1617. Como se desprende de estas fechas, a esas alturas el mito era perfectamente conocido y ya se había consolidado y recreado por vía ovidiana en España. La novela recoge el mito en varios fragmentos. Así pues, es también este género receptáculo de nuestra historia. En el mismo comienzo de la narración, I, 1-2, leemos²⁴⁵:

1. Σιδῶν ἐπὶ θαλάσῃ πόλις· Ἀσσυρίων ἡ θάλασσα· μήτηρ Φοινίκων ἡ πόλις· Θηβαίων ὁ δῆμος πατήρ. δίδυμος λιμὴν ἐν κόλπῳ πλατὺς, ἡρέμα κλείων τὸ πέλαγος. ἥ γὰρ ὁ κόλπος κατὰ πλευρὰν ἐπὶ δεξιᾷ κοιλαίνεται, στόμα δεῦτερον ὁρώρεται, καὶ τὸ ὕδωρ αὐθις εἰσρεῖ, καὶ γίνεται τοῦ λιμένος ἄλλος λιμὴν, ὥς χειμάζειν μὲν ταύτη τὰς ὀλκάδας ἐν γαλήνῃ, θερίζειν δὲ τοῦ λιμένος εἰς τὸ προκόλπιον.

²⁴⁴ Cf. Herrero, *op. cit.* en la n. 34, p. 283.

²⁴⁵ Cf. Achilles Tatius, *The Adventures of Leucippe and Clitophon*, ed. de S. Gaselee, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1.984 (4.^a reimp. de la 1.^a ed., 1917), pp. 2-8.

Ἐνταῦθα ἦκων ἐκ πολλοῦ χειμῶνος, σῶστρον ἔθουν ἐμαυτοῦ τῇ τῶν Φοινίκων θεᾷ· Ἀστάρτην αὐτήν οἱ Σιδώνιοι καλοῦσιν. περιὼν οὖν καὶ τὴν ἄλλην πόλιν καὶ περισκοπῶν τὰ ἀναθήματα, ὁρῶ γραφὴν ἀνακειμένην γῆς ἅμα καὶ θαλάσσης. Εὐρώπης ἡ γραφή· Φοινίκων ἡ θάλασσα· Σιδῶνος ἡ γῆ. ἐν τῇ γῇ λειμῶν καὶ χορὸς παρθένων· ἐν τῇ θαλάσσει ταῦρος ἐνήχeto, καὶ τοῖς νώτοις καλὴ παρθένος ἐπεκάθητο, ἐπὶ Κρήτην τῷ ταύρῳ πλέουσα. ἐκόμα πολλοῖς ἄνθεσιν ὁ λειμῶν· δένδρων αὐτοῖς ἀνεμémικτο φάλαγξ καὶ φυτῶν· συνεχῇ τὰ δένδρα, συνηρεφῇ τὰ πέταλα· συνῆπτον οἱ πτόρθοι τὰ φύλλα, καὶ ἐγίνeto τοῖς ἄνθεσιν ὄροφος ἡ τῶν φύλλων συμπλοκή. ἔγραψεν ὁ τεχνίτης ὑπὸ τὰ πέταλα καὶ τὴν σκιάν· καὶ ὁ ἥλιος ἡρέμα τοῦ λειμῶνος κάτω σποράδην διέρρει, ὅσον τὸ συνηρεφές τῆς τῶν φύλλων κόμης ἀνέφωξεν ὁ γραφεύς. ὅλον ἐτείχιζε τὸν λειμῶνα περιβολή· εἶσω δὲ τοῦ τῶν ὀρόφων στεφανώματος ὁ λειμῶν ἐκάθητο. αἱ δὲ πρασιαὶ τῶν ἀνθέων ὑπὸ τὰ πέταλα τῶν φυτῶν στοιχηδὸν ἐπεφύκεσαν, νάρκισσος καὶ ῥόδα καὶ μύρριναι. ὕδωρ δὲ κατὰ μέσον ἔρρει τοῦ λειμῶνος τῆς γραφῆς, τὸ μὲν ἀναβλύζον κάτωθεν ἀπὸ τῆς γῆς, τὸ δὲ τοῖς ἄνθεσι καὶ τοῖς φυτοῖς περιχεόμενον. ὀχρηγός τις ἐγγράπτο δίκελλαν κατέχων καὶ περὶ μίαν ἀμάραν κεκυφώς καὶ ἀνοίγων τὴν ὁδὸν τῷ ῥεύματι.

Ἐν δὲ τῷ τοῦ λειμῶνος τέλει πρὸς ταῖς ἐπὶ θάλασσαν τῆς γῆς ἐκβολαῖς τὰς παρθένας ἔταξεν ὁ τεχνίτης. τὸ σχῆμα ταῖς παρθένοις καὶ χαρᾶς καὶ φόβου. στέφανοι περὶ τοῖς μετώποις δεδεμένοι· κόμαι κατὰ τῶν ὤμων λελυμέναι· τὸ σκέλος πᾶν γεγυμνωμέναι· τὸ μὲν ἄνω, τοῦ χιτῶνος, τὸ δὲ κάτω, τοῦ πεδύλου, τὸ γὰρ ζῶσμα μέχρι γόνατος ἀνείλκε τὸν χιτῶνα· τὸ πρόσωπον ὠχραί· σεσηρυῖαι τὰς παρειάς· τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνοίξασαι πρὸς τὴν θάλασσαν· μικρὸν ὑποκεχηγυῖαι τὸ στόμα, ὥσπερ ἀφήσειν ὑπὸ φόβου μέλλουσαι καὶ βοήν· τὰς χεῖρας ὡς ἐπὶ τὸν βοῦν ὥρεγον. ἐπέβαινον ἄκρας τῆς θαλάσσης, ὅσον ὑπεράνω μικρὸν τῶν ταρσῶν ὑπερέχειν τὸ κῦμα· ἐφύκεσαν δὲ βούλεσθαι μὲν ὡς ἐπὶ τὸν ταῦρον δραμεῖν, φοβεῖσθαι δὲ τῇ θαλάσσει προσελθεῖν.

Τῆς δὲ θαλάσσης ἡ χροιά διπλῇ· τὸ μὲν γὰρ πρὸς τὴν γῆν ὑπέρυθρον, κυάνεον δὲ τὸ πρὸς τὸ πέλαγος. ἀφρὸς ἐπεποιήτο καὶ πέτραι καὶ κύματα· αἱ πέτραι τῆς γῆς ὑπερβεβλημέναι, ὁ ἀφρὸς περιλευκαίνων τὰς πέτρας, τὸ κῦμα κορυφούμενον καὶ περὶ τὰς πέτρας λυόμενον εἰς τοὺς ἀφρούς. ταῦρος ἐν μέσῃ τῇ θαλάσσει ἐγγράπτο τοῖς κύμασιν ἐποχούμενος, ὡς ὄρους ἀναβαίνοντος τοῦ κύματος, ἔνθα καμπτόμενον τοῦ βοῦς κυρτοῦται τὸ σκέλος. ἡ παρθένος μέσοις ἐπεκάθητο τοῖς νώτοις τοῦ βοός, οὐ περιβάδην, ἀλλὰ κατὰ πλευράν, ἐπὶ δεξιᾷ συμβᾶσα τῷ πόδε, τῇ λαιᾷ τοῦ κέρως ἐχομένη, ὥσπερ ἡνίοχος χαλινού· καὶ γὰρ ὁ βοῦς ἐπέστραπτο ταύτῃ μᾶλλον πρὸς τὸ τῆς χειρὸς ἔλκον ἡνιοχούμενος. χιτῶν ἀμφὶ τὰ στέρνα τῆς παρθένου μέχρις αἰδοῦς· τούντεῦθεν ἐπεκάλυπτε χλαῖνα τὰ κάτω τοῦ σώματος. λευκὸς ὁ χιτῶν· ἡ χλαῖνα πορφυρᾷ· τὸ δὲ σῶμα διὰ τῆς ἐσθῆτος ὑπεφαίνeto. βαθὺς ὀμφαλός· γαστήρ τεταμένη· λαπάρα στενὴ· τὸ στενὸν εἰς ἰζὺν καταβαῖνον ἠδύρνετο· μαζοὶ τῶν στέρνων ἡρέμα προκύπτοντες· ἡ συνάγουσα ζώνη τὸν χιτῶνα καὶ τοὺς μαζοὺς ἔκλειε, καὶ ἐγίνeto τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ χιτῶν. αἱ χεῖρες ἅμφω διετέταντο, ἡ μὲν ἐπὶ

κέρας, ἡ δὲ ἐπ' οὐράν· ἥρτητο δὲ ἀμφοῖν ἐκατέρωθεν ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν καλύπτρα κύκλῳ τῶν νώτων ἐμπεπετασμένη· ὁ δὲ κόλπος τοῦ πέπλου πάντοθεν ἐτέτατο κυρτούμενος· καὶ ἦν οὗτος ἄνεμος τοῦ ζωγράφου. ἡ δὲ δίκην ἐπεκάθητο τῷ ταύρῳ πλεούσης νεώς, ὥσπερ ἰστίῳ τῷ πέπλῳ χρωμένη. περὶ δὲ τὸν βοῦν ὠρχοῦντο δελφῖνες, ἔπαιζον Ἑρωτες· εἶπες ἂν αὐτῶν γεγράφθαι καὶ τὰ κινήματα. Ἑρως εἶλκε τὸν βοῦν· Ἑρως, μικρὸν παιδίον, ἠπλώκει τὸ πτερόν, ἥρτητο τὴν φαρέτραν, ἐκράτει τὸ πῦρ· ἐπέστραπτο δὲ ὡς ἐπὶ τὸν Δία καὶ ὑπεμειδία, ὥσπερ αὐτοῦ καταγελῶν, ὅτι δι' αὐτὸν γέγονε βοῦς.

2. Ἐγὼ δὲ καὶ τᾶλλα μὲν ἐπήγουν τῆς γραφῆς, ἅτε δὲ ὦν ἐρωτικὸς περιεργότερον ἔβλεπον τὸν ἄγοντα τὸν βοῦν Ἑρωτα, καὶ “Οἶον”, εἶπον, “ἄρχει βρέφος οὐρανοῦ καὶ γῆς καὶ θαλάσσης”.

Sidón es una ciudad junto al mar: el mar es el de los sirios; la ciudad, la madre de los fenicios; su pueblo, el padre de los tebanos. [...]. A mi llegada a este lugar, como hubiese escapado de un gran temporal, dediqué un sacrificio, por haberme salvado, a la diosa de los fenicios: Astarté es como la llaman los sidonios. Mientras paseaba, pues, por el resto de la ciudad y examinaba los exvotos, veo colgada una pintura con un paisaje a la vez de tierra y mar: el cuadro tenía por tema Europa, el mar era el de Fenicia; la tierra, la de Sidón. En la tierra había un prado y un corro de doncellas. En el mar nadaba un toro y sobre su lomo iba sentada una hermosa joven que en dirección a Creta en el toro navegaba. El prado lucía una melena de abundantes flores, entre las que se entremezclaba una tropa de árboles y matas. La arboleda era espesa, las hojas formaban un techado: las ramas entrelazaban sus hojas, y así esta urdidumbre de las hojas se convertía en techumbre de las flores. El artista había pintado hasta la sombra bajo las hojas. Y el sol caía suavemente en chorros dispersos por el prado, en la medida en que el pintor había entreabierto el compacto techo de la fronda de las hojas. Una cerca rodeaba todo el prado y éste se extendía por el interior de la corona de las techumbres. Arriates de flores estaban plantados en hileras bajo las hojas de los arbustos: narcisos, rosas y mirtos. Por medio de la pradera del cuadro fluía agua, tanto brotando de la tierra como derramándose por entre las flores y las matas. Estaba pintado un jardinero empuñando un almocafre, encorvado alrededor de una reguera, abriéndole camino a la corriente. Y en el límite del prado, por donde había sobre el mar salientes de la tierra, el artista había puesto a las doncellas. Su actitud era de júbilo y temor, unas guirnaldas les ceñían las frentes, las cabelleras les caían sueltas por los hombros, sus piernas estaban por entero desnudas, por arriba libres de la túnica, por abajo del calzado, pues el cinturón les regazaba la túnica hasta las rodillas; el rostro lívido, las mejillas contraídas, los ojos de par en par y fijos en el mar; un poco entreabierto la boca, como si, del miedo, fueran a lanzar un grito; y los brazos extendidos, como en dirección a la res. Pisaban la orilla del mar, de modo que la ola alcanzaba a cubrir ligeramente los dedos de sus pies;

daban la impresión de querer echar a correr como hacia el toro, pero temer entrar en el mar. El mar tenía un doble colorido, pues el cercano a la tierra era rojizo y azul oscuro el de las aguas más profundas. Había representados espuma, peñas y oleaje: las peñas proyectadas por encima de la tierra, la espuma blanqueando los peñascos, la ola con sus crestas deshaciéndose en torno a las peñas en espuma. El toro estaba pintado en medio del mar, montado sobre las olas, alzándose como un cerro el oleaje donde la pata doblada del toro se curvaba. La joven estaba sentada en medio de su lomo, no a horcajadas, sino de lado, con las dos piernas juntas sobre el flanco derecho, y sujeta con la izquierda al cuerno como un auriga a la rienda, pues también el toro se volvía más bien hacia esa parte, llevado por tal rienda hacia la mano que tiraba. Una túnica ceñía el pecho de la doncella hasta la ingle; desde ahí una capa le cubría la parte inferior del cuerpo. La túnica era blanca, de púrpura la capa, y a través del vestido se le marcaba el cuerpo: hundido el ombligo, el vientre dilatado, esbelto el talle, ensanchándose su esbeltez al descender hasta la cadera. La curva de los senos avanzaba suavemente por delante del pecho. El cinturón que comprimía la túnica también cerraba el paso a los senos, y la propia túnica era un espejo de su cuerpo. Las dos manos estaban distanciadas, una sobre un cuerno, la otra sobre la cola, pero a ambas, de una a otra, por encima de la cabeza las unía el velo que estaba desplegado en torno a su espalda; por todas partes se tensaba la curva que formaba la tela, lo que daba, por obra del pintor, el efecto del viento. Y ella se sentaba sobre la res igual que en una nave en plena ruta, usando como velamen esa tela. En torno al toro danzaban los delfines, jugueteaban Amores: se hubiera dicho que incluso sus movimientos habían sido allí pintados. Eros tiraba del toro: Eros, un menudo infante, tenía abiertas sus alas, ajustada la aljaba y cogido el fuego. Estaba vuelto como hacia Zeus y sonreía, igual que mofándose de él porque por su culpa se había convertido en toro.

2. Admiraba yo también el resto del cuadro, pero, como enamorado que era, dirigía la vista con mayor empeño hacia el que conducía el toro, hacia Eros. Y exclamé: “¡Cómo una criatura gobierna cielo y tierra y mar!”²⁴⁶.

Como bien se ve, el fragmento se estructura en varias partes en las que los motivos e imágenes que contemplamos son tópicos del mito ya presentes en textos anteriores. En primer lugar, la presentación de la pintura sitúa la trama de la novela y el mito mismo, contemplado a través del cuadro exvoto, en el mismo lugar, Fenicia; y a los protagonistas,

²⁴⁶ Cf. Longo, Aquiles Tacio, Jámblico, *Dafnis y Cloe, Leucipa y Clitofonte, Babiloníacas (Resumen de Focio y Fragmentos)*, ed. de M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1997 (1.ª reimp. de la 1.ª ed., 1982), pp. 171-174.

el toro y Europa en el mar, al séquito femenino de Europa en la playa contemplándolos. Todo ello será desarrollado mediante las écfrasis correspondientes en el texto restante. En segundo término, las descripciones que siguen a la presentación del cuadro atienden a los tres motivos enunciados arriba. Por un lado, la écfrasis del prado cercano a la playa donde Europa y sus compañeras se entretienen, que cumple con todos los requisitos del tópico del *locus amoenus*. La descripción de las compañeras en la orilla del mar contemplando cómo la princesa es arrebatada por el toro dios. Éstas sostienen las guirnaldas con que poco antes jugaban con el toro. Finalmente, en la travesía marina, la imagen de la joven sobre el buey, rodeado de un cortejo de delfines y arrastrado por Eros. En cuanto a la imagen de la princesa, su aspecto vuelve a ser el de una velificante, con las ropas ondeando al viento, sujetando con una mano un cuerno y con la otra en el dorso del dios. Aunque no se hace referencia a la cabellera suelta de Europa, el motivo sí está presente en sus compañeras al borde del mar. Sin embargo, la sensualidad con que el autor describe las ropas ceñidas a la figura de la muchacha es mayor que en sus antecedentes, tal vez por efecto del erotismo propio del género al que pertenece el texto. En tercer lugar, los delfines que acompañan al fingido toro son reminiscencia del tropel marino que acompaña la travesía hasta Creta, por ejemplo, en Mosco. Y la presencia de un Eros, que arrastra divertido al todopoderoso dios vencido por el deseo, da lugar al cierre final con el epifonema referido al poder del dios del amor.

En II, 15, 3-4, Aquiles Tacio describe unos toros egipcios que se van a sacrificar:

τὰ δὲ ἱερεῖα πολλὰ μὲν ἦν καὶ ποικίλα, διέπρεπον δὲ ἐν αὐτοῖς οἱ τοῦ Νείλου βόες. βοῦς γὰρ Αἰγύπτιος οὐ τὸ μέγεθος μόνον ἀλλὰ καὶ τὴν χροιάν εὐτυχεῖ· τὸ μὲν γὰρ μέγεθος πάνυ μέγας, τὸν αὐχένα παχὺς, τὸν νῶτον πλατὺς, τὴν γαστέρα πολὺς, τὸ κέρας οὐχ ὡς ὁ Σικελικὸς εὐτελὲς οὐδὲ ὡς ὁ Κύπριος δυσειδής, ἀλλ' ἐκ τῶν κροτάφων ὄρθιον ἀναβαῖνον, κατὰ μικρὸν ἐκατέρωθεν κυρτούμενον τὰς κορυφὰς συνάγει τοσοῦτον, ὅσον αἱ τῶν κεράτων διεστᾶσιν ἀρχαί· καὶ τὸ θέαμα κυκλουμένης σελήνης ἐστὶν εἰκὼν· ἡ χροιά δὲ οἶαν Ὅμηρος τοὺς τοῦ Θρακῆος ἵππους ἐπαινεῖ. βαδίζει δὲ ταῦρος ὑψαυχενῶν καὶ ὥσπερ

ἐπιδεικνύμενος ὅτι τῶν ἄλλων βοῶν ἐστὶ βασιλεὺς. εἰ δὲ ὁ μῦθος Εὐρώπης ἀληθής, Αἰγύπτιον βοῦν ὁ Ζεὺς ἐμμήσατο²⁴⁷.

Las víctimas eran muchas y diversas, destacando entre ellas los bueyes del Nilo, pues el buey egipcio no sólo es privilegiado por su tamaño, sino también por su color: de talla muy grande, tiene cuello grueso, anchos lomos, enorme panza, y en cuanto a cornamenta no es mediocre como el de Sicilia ni deforme como el de Chipre, sino que, alzándose derecha desde las sienes y curvándose gradualmente por ambos lados, acerca sus puntas tanto cuanto están distanciados los puntos de arranque de los cuernos. Al contemplarlos se tiene una imagen de la luna llena. Y su color es como el que Homero ensalza en los caballos del tracio. Y marcha con el cuello erguido, como mostrando que es rey de las demás clases de reses. Si la leyenda de Europa es cierta, Zeus tomó la forma de un buey egipcio²⁴⁸.

Si en el texto anterior faltaba la imprescindible descripción del toro, en el presente viene a recordar el motivo y queda claro que el autor alejandrino se sirve de la misma anatomía para hacer la prosopografía del animal desde la perspectiva tradicional: es blanco como los caballos de Reso, de musculoso cuello, y sus cuernos son espléndidos por su tamaño.

Y en II, 37, 2, mientras los personajes hablan de la belleza de las mujeres, escribe nuestro autor:

τὸ δὲ κάλλος τῶν γυναικῶν αὐτὸν τὸν Δία κατήγαγεν ἐξ οὐρανοῦ. Διὰ γυναῖκά ποτε Ζεὺς ἐμυκήσατο²⁴⁹

pero fue la belleza de las mujeres la que hizo bajar del cielo al propio Zeus. Por una mujer anduvo Zeus una vez dando mugidos²⁵⁰

²⁴⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 245, p. 86 y 88.

²⁴⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 246, pp. 212-213.

²⁴⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 245, p. 126.

²⁵⁰ Cf. *op. cit.* en n. 246, p. 229. Y como en otras ocasiones, debemos señalar que el fragmento se inserta en el marco del tópico literario del catálogo amatorio de mitos en que Zeus se transforma o se enamora de un mortal: previo al fragmento, en 36, 3-4, se habla de Ganimedes, Alcmena, Dánae y Seméle; a continuación, en 37, 2-3, nos encontramos con los mitos de Antíope y Dánae de nuevo.

Finalmente, hay otro fragmento de lectura dudosa. Nos referimos a I, 4, 3, en el que también contemplamos la belleza de una mujer sobre un toro, tal y como podríamos contemplar a Europa. Gaselee, en nota a pie de página²⁵¹, reconoce que la mayoría de los manuscritos tienen la lectura Σελήνην, pero cree necesario adoptar la de Εὐρώπην²⁵²; por otro lado remite a Vilborg, que en su edición de la novela de Aquiles Tacio lee Σελήνην²⁵³; y en su posterior comentario a la misma argumenta tal lectura²⁵⁴; la cual es aceptada por los últimos traductores de la obra a la lengua española²⁵⁵. Aparte de la estampa de la mujer sobre la bestia. La descripción subsiguiente: mirada, melena rubia, cejas, boca y labios de rosa, piel blanca como marfil, sigue el preceptivo modelo de la *descriptio puellae* teñido de cierta sensualidad de nuevo. Indistintamente de la lectura que hagamos, el fragmento no nos proporciona nada nuevo para nuestro estudio.

En definitiva, nos encontramos ante un autor que se sirve de elementos narrativos ya presentes en obras anteriores. El espacio mítico, los protagonistas, la travesía marina, la descripción del dios y la princesa, las guirnaldas, las criadas, la compañía de delfines, Eros dominando a Júpiter (aunque la imagen de éste como conductor del dios es nueva) y el prado (aunque la écfrasis que desarrolla el motivo también es una novedad en nuestro mito) son todos elementos tradicionales que el autor reutiliza en su texto adaptándolos al género de la novela, donde los combina con dos elementos propios de ésta, la técnica de la écfrasis alejandrina y el erotismo.

²⁵¹ Cf. *op. cit.* en la n. 245, p. 14 (n. 1).

²⁵² El fragmento dice así: τοιαύτην εἶδον ἐγὼ ποτε ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Εὐρώπην· (cf. *op. cit.* en la n. 245, p. 14); la traducción: “Semejante a ella vi yo una vez sobre un toro pintada a Europa”. De acuerdo con esta lectura se muestra E. Mignogna, “Europa o Selene?: Achille Tazio e Mosco o il ritorno dell’ ‘inversione’”, *Maia*, 45 (1993) 171-183.

²⁵³ Cf. Achilles Tatius, *Leucippe and Clitophon*, ed. de E. Vilborg, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1955, p. 6.

²⁵⁴ Cf. E. Vilborg, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A Commentary*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1962, pp. 21-22.

²⁵⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 246, p. 177; y Longo, Aquiles Tacio, *Dafnis y Cloe, Leucipa y Clitofonte*, ed. de M.^a L. Prieto, Madrid, Akal, 1999, p. 114.

1.3.12. Luciano de Samósata

Luciano (ca. 115-180) es un maestro de la ficción, del humor y de la retórica, que por medio de la ironía, la parodia y la sátira, muestra en sus textos su escepticismo, acaso nihilismo, ante todo discurso o idea que considere falsos. Así, con una postura sumamente crítica, ejerce básicamente un positivismo racionalista que se lanza sobre la religión y la mitología para rechazarlas como paparruchas. Con esta intención desmitificadora se ocupa de los protagonistas de nuestro mito en varias ocasiones siempre bajo un tono burlesco²⁵⁶.

En primer lugar en *Zeus trágico*, 2, obra escrita probablemente en 161, encontramos al dios supremo muy preocupado por un debate entre filósofos atenienses sobre la providencia divina. Sin embargo, Hera atribuye su aspecto demacrado a sus habituales escapadas amorosas²⁵⁷:

HP. Οἶδα τὸ κεφάλαιον αὐτὸ ὧν πάσχεις ὅτι ἐρωτικόν ἐστιν· οὐ μὴν κωκύω γε ὑπὸ ἔθους, ἤδη πολλάκις ὑβρισθεῖσα ὑπὸ σοῦ τὰ τοιαῦτα. εἰκὸς γοῦν ἦτοι Δανάην τινὰ ἢ Σεμέλην ἢ Εὐρώπην αὖθις εὐρόντα σε ἀνιᾶσθαι ὑπὸ τοῦ ἔρωτος, εἴτα βουλευέσθαι ταῦρον ἢ σάτυρον ἢ χρυσὸν γενόμενον ρυῖναι διὰ τοῦ ὀρόφου εἰς τὸν κόλπον τῆς ἀγαπωμένης· τὰ σημεῖα γὰρ ταῦτα, οἱ στεναγμοὶ καὶ τὰ δάκρυα καὶ τὸ ὥχρὸν εἶναι, οὐκ ἄλλου τοῦ ἢ ἐρωτός ἐστιν.

HERA.- Sé que es un mal de amor el núcleo central de tu sufrimiento. Y no me lamento por hábito, ya que a menudo he recibido tales ultrajes de ti. Es esperable, pues, que hayas vuelto a encontrar otra Dánae, o Sémele o Europa y que el amor te atormente, a

²⁵⁶ Aparte de los textos que reproduciremos hay otros varios en los que alude también en tono de farsa al mito que estamos estudiando: en *Diálogos de los dioses*, 2,1, Zeus reprocha a Eros cómo juega con él y cómo le obliga a sucesivas transformaciones, entre ellas la de toro de Europa, en sus aventuras amorosas con las mortales; también en *Diálogos de los dioses*, 8, 2, es Hera quien le reprueba estas metamorfosis y andanzas; por último, en *El patriota o El adoctrinado*, 4, se alude a la virgen tiria como una prostituta; el tono de Luciano sigue siendo en cualquiera de los casos absolutamente cínico, descreído y desmitificador, presidido por un finísimo humor.

²⁵⁷ Tanto para el original griego como para su traducción, cf. Luciano, *Obras*, V, ed. de M. Jufresa y E. Vintró, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2013, p. 57.

continuación que desees convertirte en toro, o en sátiro o en lluvia de oro y fluir a través del techo hasta el seno de tu amada. Los indicios son éstos: gemidos, lágrimas, palidez y no por otra causa sino por amor.

Es evidente que el tópico catálogo de transformaciones y amantes del dios y de los *signa amoris* está al servicio de un humor satírico de signo racionalista y desmitificador, como hemos dicho. La alusión a Zeus y Europa es mínima.

En *Sobre la danza*, 49, escrita hacia 163 ó 164, el interlocutor Licino, defensor de este arte, describe los mitos que el danzarín debe conocer como argumento de sus representaciones y como conocimiento del alma humana. Por supuesto, no olvida nombrar a nuestra princesa cuando enumera los de Creta:

Ἀλλὰ κἄν εἰς τὴν Κρήτην ἀφίκη τῷ λόγῳ, πάμπολλα κακεῖθεν ἡ ὄρχησις ἐρανίζεται, τὴν Εὐρώπην, τὴν Πασιφάην, τοὺς ταύρους ἀμφοτέρους, τὸν λαβύρινθον, τὴν Ἀριάδνην, τὴν Φαίδραν, τὸν Ἀνδρόγεων, τὸν Δαίδαλον, τὸν Ἴκαρον, τὸν Γλαῦκον, τὴν Πολυίδου μαντικὴν, τὸν Τάλω, τὸν χαλκοῦν τῆς Κρήτης περίπολον²⁵⁸.

Además, si llegas a Creta con tu narración, también allí la danza reúne muchísimos relatos, los de Europa, Pasifae, los dos toros, el laberinto, Ariadna, Fedra, Andrógeo, Dédalo, Ícaro, Glauco, el arte profético de Poliido, Talo, el peregrino de bronce de Creta²⁵⁹.

Para nosotros, el valor de este texto estriba en que el mito de Europa abarcaba diversas disciplinas aparte de la letras, las figurativas, como ya sabemos, pero también el arte de la danza.

En *Diálogos marinos*, 15, nos encontramos con el texto más complejo en relación con el mito que estamos estudiando. En él se describe el rapto y el cortejo nupcial de las

²⁵⁸ Cf. Luciani *Opera*, III, ed. de M. D. Macleod, Oxonii, E Typographeo Claendoniano, 1980, p. 43.

²⁵⁹ Cf. Luciano, *Obras*, III, ed. de J. Zaragoza Botella, Madrid, Gredos, 1990, p. 66.

divinidades marinas con elementos comunes a Mosco²⁶⁰, aunque también podría haber algún eco de Ovidio:

ΖΕΦ. Οὐ πώποτε πομπὴν ἐγὼ μεγαλοπρεπεστέραν εἶδον ἐν τῇ θαλάττῃ, ἀφ' οὗ γέ
εἰμι καὶ πνέω. σὺ δὲ οὐκ εἶδες ὦ Νότε;

NOT. Τίνα ταύτην λέγεις, ὦ Ζέφυρε, τὴν πομπήν; ἢ τίνες οἱ πέμποντες ἦσαν;

ΖΕΦ. Ἡδίστου θεάματος ἀπελείφθης, οἷον οὐκ ἂν ἄλλο ἴδοις ἔτι.

NOT. Περὶ τὴν Ἐρυθρὰν γὰρ θάλατταν εἰργαζόμεν, ἐπέπνευσα δὲ καὶ μέρος τι τῆς
Ἰνδικῆς, ὅσα παράλια τῆς χώρας· οὐδὲν οὖν οἶδα ὧν λέγεις.

ΖΕΦ. Ἀλλὰ τὸν Σιδωνιόν γε Ἀγήνορα οἶδας;

NOT. Ναί· τὸν τῆς Εὐρώπης πατέρα. τί μήν;

ΖΕΦ. Περὶ αὐτῆς ἐκείνης διηγῆσομαι σοι.

NOT. Μὲν ὅτι ὁ Ζεὺς ἐραστής τῆς παιδὸς ἐκ πολλοῦ; τοῦτο γὰρ καὶ πάλαι
ἠπιστάμην.

ΖΕΦ. Οὐκοῦν τὸν μὲν ἔρωτα οἶσθα, τὰ μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ἄκουσον. ἡ μὲν Εὐρώπη
παρεληλύθει ἐπὶ τὴν ἡόνα παίζουσα τὰς ἡλικιώτιδας παραλαβοῦσα, ὁ Ζεὺς δὲ ταύρῳ
εἰκάσας ἑαυτὸν συνέπαιζεν αὐταῖς κάλλιστος φαινόμενος· λευκός τε γὰρ ἦν ἀκριβῶς καὶ τὰ
κέρατα εὐκαμπῆς καὶ τὸ βλέμμα ἥμερος· ἐσκίρτα οὖν καὶ αὐτὸς ἐπὶ τῆς ἡόνης καὶ ἐμυκάτο
ἠδιστον, ὥστε τὴν Εὐρώπην τολμῆσαι καὶ ἀναβῆναι αὐτόν. ὥς δὲ τοῦτο ἐγένετο, δρομαῖος
μὲν ὁ Ζεὺς ὥρμησεν ἐπὶ τὴν θάλατταν φέρων αὐτήν καὶ ἐνήχετο ἐμπεσών, ἡ δὲ πάνυ
ἐκπλαγῆς τῷ πράγματι τῇ λαῖᾳ μὲν εἶχετο τοῦ κέρατος, ὥς μὴ ἀπολισθάνοι, τῇ ἐτέρᾳ δὲ
ἠνεμωμένον τὸν πέπλον ξυνεῖχεν.

NOT. Ἡδὺ τοῦτο θέαμα εἶδες, ὦ Ζέφυρε, καὶ ἐρωτικόν, νηρόμενον τὸν Δία φέροντα
τὴν ἀγαπωμένην.

ΖΕΦ. Καὶ μὴν τὰ μετὰ ταῦτα ἡδῖω παρὰ πολύ, ὦ Νότε· ἢ τε γὰρ θάλαττα εὐθὺς
ἀκύμων ἐγένετο καὶ τὴν γαλήνην ἐπισπασαμένη λείαν παρεῖχεν ἑαυτήν, ἡμεῖς δὲ πάντες
ἡσυχίαν ἄγοντες οὐδὲν ἄλλο ἢ θεαταὶ μόνον τῶν γιγνομένων παρηκολουθοῦμεν, Ἐρωτες δὲ
παραπετόμενοι μικρὸν ἐκ τῆς θαλάττης, ὥς ἐνίστε ἄκροις τοῖς ποσὶν ἐπιψαύειν τοῦ ὕδατος,
ἡμέμενας τὰς δᾶδας φέροντες ἦδον ἅμα τὸν ὑμέναιον, αἱ Νηρηίδες δὲ ἀναδύσαι παρίππευον
ἐπὶ τῶν δελφίνων ἐπικροτοῦσαι ἡμίγυμνοι αἱ πολλαί, τό τε τῶν Τριτῶνων γένος καὶ εἴ τι
ἄλλο μὴ φοβερὸν ἰδεῖν τῶν θαλαττίων ἅπαντα περιεχόρευε τὴν παιδα· ὁ μὲν γὰρ Ποσειδῶν
ἐπιβεβηκὼς ἄρματος, παροχουμένην τὴν Ἀμφιτρίτην ἔχων προῆγε γεγηθὼς προοδοιπορῶν
νηχομένῳ τῷ ἀδελφῷ· ἐπὶ πᾶσι δὲ τὴν Ἀφροδίτην δύο Τρίτωνες ἔφερον ἐπὶ κόγχης
κατακειμένην, ἄνθη παντοῖα ἐπιπάττουσαν τῇ νύμφῃ. ταῦτα ἐκ Φοινίκης ἄχρι τῆς Κρήτης

²⁶⁰ Cf. B. Baldwin, "Lucian and Europa. Variations on a theme", *Acta Classica*, 23 (1980) 115-119.

ἐγένετο· ἐπεὶ δὲ ἐπέβη τῇ νήσῳ, ὁ μὲν ταῦρος οὐκέτι ἐφαίνετο, ἐπιλαβόμενος δὲ τῆς χειρὸς ὁ Ζεὺς ἀπῆγε τὴν Εὐρώπην ἐς τὸ Δικταῖον ἄντρον ἐρυθριῶσαν καὶ κάτω ὀρῶσαν· ἠπίστατο γὰρ ἤδη ἐφ’ ὅτῳ ἄγοιτο. ἡμεῖς δὲ ἐμπεσόντες ἄλλο ἄλλος τοῦ πελάγους μέρος διεκυμαίνομεν.

NOT. ὦ μακάριε Ζέφυρε τῆς θεάς· ἐγὼ δὲ γρῦπας καὶ ἐλέφαντας καὶ μέλανας ἀνθρώπους ἐώρων²⁶¹.

CÉFIRO.—Desde que existo y soplo no he visto jamás de los jamases una procesión más fastuosa en el mar. ¿No la viste tú, Noto?

NOTO.— ¿A qué procesión te refieres?, ¿quiénes eran los que la integraban?

CÉFIRO.— Pues te has perdido un espectáculo preciosísimo, como difícilmente podrás ver otro.

NOTO.— Es que andaba ocupado por el Mar Rojo, y soplé sobre una parte del Índico, la parte litoral del país. Así que no sé nada de lo que cuentas.

CÉFIRO.— Pero conoces a Agenor el de Sidón.

NOTO.— Sí, al padre de Europa. ¿Qué pasa?

CÉFIRO.— Lo que voy a contarte tiene que ver precisamente con ella.

NOTO.— ¿Acaso que Zeus está enamorado de la muchacha desde hace mucho? Que eso hace años que lo sabía.

CÉFIRO.— Sí, tú conoces el amor, pero escucha ya lo que pasó después. Europa había bajado a la playa a jugar con las chicas de su edad; Zeus bajo la forma de un toro compartía el juego con ellas; tenía un aspecto precioso, blanco por completo, con los cuernos bien curvados y una mansa mirada, rebrincaba él también sobre la arena de la playa y emitía unos dulcísimos mugidos hasta el extremo de que Europa se atrevió a montar sobre él. Cuando esto se produjo, Zeus se echó a correr al mar a toda velocidad con ella encima y metiéndose en el agua nadaba mientras ella aterrada ante lo sucedido, se aferraba al cuerno con la mano izquierda para no escurrirse, en tanto que con la otra mano sujetaba el pepló agitado por el viento.

NOTO.— Precioso espectáculo viste, Céfiro,...y erótico, a Zeus nadando con su amada.

CÉFIRO.— Pues lo que pasó después, Noto, fue mucho más grato. El mar quedó al instante sin olas atrayendo sobre sí la bonanza, liso como la palma de la mano; nosotros en total reposo nos limitábamos a acompañarlos como simples espectadores de lo que estaba sucediendo. Unos Amorcillos revoloteaban un poquito por encima del mar, de modo que

²⁶¹ Cf. Luciano, *Obras*, I, ed. de J. Alsina Clota, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 102-104.

algunas veces tocaban el agua con la punta de los pies, llevaban antorchas encendidas al tiempo que entonaban el himeneo. A su vez las Nereidas, emergiendo, cabalgaban a lomos de los delfines batiendo palmas semidesnudas. La estirpe de los Tritones y todo tipo de habitantes de los mares de aspecto no terrible danzaban todos en torno a la muchacha. Poseidón, montado en su carro con Anfítrite a su lado, iba al frente del cortejo gozoso, abriendo camino a su hermano, que nadaba. Detrás de todos, dos Tritones llevaban a Afrodita sentada sobre una concha mientras esparcía flores de todo tipo sobre la novia; todo eso tuvo lugar desde Fenicia hasta Creta. Pero una vez que llegó a la isla, el toro no se veía por ninguna parte, sino que Zeus tomándola de la mano, condujo a la cueva de Dicte a Europa ruborizada y cabizbaja, pues ya sabía para qué la llevaba allí. Y nosotros, zambulléndonos en el agua, nos dedicábamos a remover el mar cada uno por un sitio distinto.

NOTO.— Dichoso tú, Céfiro, con el espectáculo, yo no veía más que grifos, elefantes y hombres negros²⁶².

El texto contiene los motivos canónicos del mito: la ascendencia de la princesa encarnada en Agénor, los juegos en la playa con las compañeras, la transformación en un blanco toro con maravillosos cuernos y mirada pacífica, los brincos y mugidos de la bestia en la playa, el hecho de que Europa “se atreva” (como en Ovidio *ausa est*) a montar en la bestia, o la estampa de la virgen sobre el toro agarrando un cuerno y sujetando el peplo como una velificante; después nos encontramos con otros que parecen tener un claro origen en Mosco: la rápida carrera del dios hacia el mar con la presa y todo lo concerniente a la travesía marina desde Fenicia a Creta, el mar en calma, el cortejo de los Amores, las Nereidas y tritones, Poseidón abriendo camino a su hermano; la intervención de Afrodita arrojando flores sobre los amantes es un añadido de Luciano, así como la consumación en la cueva Dicte.

Vuelve, una vez más, de nuevo a sorprendernos el tono humorístico y desmitificador que envuelve el diálogo entre los dos vientos y la narración y descripción de los hechos. Es esta atmósfera burlesca, basada en una ironía sutil e inteligente lo que da gran valor literario a la pieza.

²⁶² Cf. Luciano, *Obras*, IV, ed. de J. L. Navarro González, Madrid, Gredos, 1992, pp. 248-250.

En *Caridemo o sobre la belleza*, 7, nos encontramos ante la farsa de un diálogo al estilo platónico en el que se medita sobre la belleza. En una de las intervenciones iniciales de Caridemo leemos que todos anhelamos la belleza, incluso Zeus, lo cual da lugar a que el personaje recuerde el consabido catálogo de amores terrenales del dios supremo:

τοσαύτην δ' ἐπιμέλειαν αἰεὶ πεποιήται τῶν καλῶν, ὥστ' οὐ μόνον αὐτοὺς ἡξίωσε τῶν οὐρανίων ἀναγαγὼν ἐκεῖσε, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐπὶ γῆς ὃ τι τύχοι γινόμενος συνῆν ἐκάστοτε τοῖς ἐρωμένοις, καὶ τοῦτο μὲν γενόμενος κύκνος συνεγένετο Λήδᾳ, τοῦτο δ' ἐν εἵδει ταύρου τὴν Εὐρώπην ἀρπάζει, εἰκασθεὶς δ' Ἀμφιτρύωνι γεννᾷ τὸν Ἡρακλέα. καὶ πολλὰ τις ἂν ἔχοι λέγειν τεχνάσματα τοῦ Διὸς ὅπως ἂν οἷς ἐπεθύμει συγγένοιτο μηχανωμένου²⁶³.

Y se ha preocupado siempre tanto de los tipos guapos que no solamente tuvo a bien contarlos entre los habitantes del cielo luego de subirlos hasta allá, sino que él cada vez que se juntaba con sus amantes en la tierra se convertía en lo que le parecía; y así se convirtió en cisne cuando se acostó con Leda, o va y toma forma de toro cuando raptó a Europa o adoptando el parecido de Anfitrión va y engendra a Heracles. Y se podían contar mil tejemanejes ideados por Zeus para lograr estar con quienes ansiosamente deseaba²⁶⁴.

La alusión a Europa es fugaz y se enmarca en el antedicho catálogo de conquistas como un mero ejemplo.

En *Sobre la diosa siria*, 4, volvemos a encontrarnos con la princesa de Sidón:

Ἔνι δὲ καὶ ἄλλο ἱρὸν ἐν Φοινίκῃ μέγα, τὸ Σιδώνιοι ἔχουσιν. ὥς μὲν αὐτοὶ λέγουσιν, Ἀστάρτης ἐστίν· Ἀστάρτην δ' ἐγὼ δοκέω Σεληναίην ἔμμεναι. ὥς δ' ἐμοί τις τῶν ἱρέων ἀπηγγέτο, Εὐρώπης ἐστὶν τῆς Κάδμου ἀδελφεῆς· ταύτην δὲ οὖσαν Ἀγήνορος τοῦ βασιλέως θυγατέρα, ἐπειδὴ τε ἀφανὴς ἐγεγόνεεν, οἱ Φοίνικες τῷ νηῷ ἐτιμήσαντο καὶ λόγον ἱρὸν ἐπ' αὐτῇ ἔλεξαν, ὅτι εὐῶσαν καλὴν Ζεὺς ἐπόθεεν καὶ τὸ εἶδος εἰς ταῦρον ἀμεινῶμενος ἥρπασεν καὶ μιν ἐς Κρήτην φέρων ἀπύκετο. τάδε μὲν καὶ τῶν ἄλλων Φοινίκων ἤκουον, καὶ τὸ

²⁶³ Cf. Luciani *Opera*, IV, ed. de M. D. Macleod, Oxford. Oxford University Press, 1987, p. 394.

²⁶⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 262, pp. 371-372.

νόμισμα τῷ Σιδώνιοι χρέωνται τὴν Εὐρώπην ἐφεζομένην ἔχει τῷ ταύρῳ τῷ Δίῳ· τὸν δὲ νηὸν οὐχ ὁμολογεύουσιν Εὐρώπης ἔμμεναι²⁶⁵.

En Fenicia hay otro gran templo, que tienen los sidonios. Según ellos afirman, es de Astarté, y Astarté, en mi opinión, es la Luna. Pero según me contó un sacerdote pertenece a Europa, hermana de Cadmo; me dijo que ésta era hija del rey Agenor y, cuando desapareció, los fenicios la honraron con un templo para su culto y contaban sobre ella un relato sagrado: debido a su hermosura Zeus la deseaba y, cambiando su aspecto por el de un toro, la raptó y con ella llegó a Creta. La misma historia se la oí también a otros fenicios, y la moneda que usan los sidonios tiene grabada a Europa sentada sobre el Toro Zeus, pero no reconocen que el templo sea de Europa²⁶⁶.

Efectivamente, en este fragmento Luciano ejerce de arqueólogo y nos informa sobre un templo fenicio dedicado a Astarté o, según el sacerdote, a Europa. Esta doble identificación es el origen de que en las interpretaciones astrales Europa sea considerada la Luna como también lo es Astarté. En cuanto a las representaciones del mito en monedas, se sabe que también Astarté y Selene eran representadas sobre un toro. Aprovecha además el de Samósata para añadir alguna pincelada arquetípica del mito: su padre y hermano son Agénor y Cadmo; la virgen fue raptada por Zeus en forma de toro; y fue llevada a Creta.

1.3.13. Cayo Julio Solino

Solino tal vez compuso su *Colección de hechos memorables*, también conocida como *Polyhistor*, entre finales del siglo III y la primera mitad del siglo IV²⁶⁷. La obra tiene la estructura de un periplo inspirado en Plinio el Viejo, pero no es sólo una geografía, sino que recoge noticias curiosas de distintos lugares y dignas de ser conocidas.

²⁶⁵Cf. Luciano, *Obras*, IV, ed. de F. Mestre Roca y P. Gómez Cardó, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2007, p. 133.

²⁶⁶Cf. *op. cit.* en la n. 259, p. 10.

²⁶⁷ Para la compleja cuestión de la datación de la obra, cf. F. J. Fernández Nieto, “Introducción. Destinatario y composición de la obra”, en Solino, *Colección de hechos memorables*, ed. de F. J. Fernández Nieto, Madrid, Gredos, 2001, pp. 13-27.

Así pues, con este propósito, en su *Collectanea* 11, 9, leemos:

Gortynam amnis Lenaeus praeterfluit, quo Europam tauri dorso Gortynii ferunt
vectitatam. iidem Gortynii et Adymnum colunt Europae fratrem: ita enim memorant²⁶⁸.

El río Leteo baña Gortina, y dicen los gortinios que éste es el lugar a donde fue
conducida Europa sobre la grupa del toro. Los mismos gortinios incluso rinden culto a
Adimno, hermano de Europa: pues ésta es su manera de conmemorarla²⁶⁹.

El breve fragmento recuerda una vez más la jornada marítima de la princesa sobre el
dios transformado en toro, y el lugar donde se produce la hierogamia. Por otro lado, aporta
una novedad. Presenta a Adimno como hermano de Europa. Atimno o Atimnio era una
divinidad solar autóctona de Creta, a veces identificada con Febo o con Faetonte²⁷⁰. Esta
relación entre Adimno y Europa hace referencia a la interpretación del mito como el reflejo
de un culto solar-lunar, encarnado en aquél y ésta.

1.3.14. Aurelio Prudencio Clemente

Prudencio (ca. 348-405), probablemente nacido en *Calagurris*²⁷¹, en la línea de
otros autores de su misma fe, practicó la descalificación de las divinidades paganas, como
ya sabemos, mediante la humanización evemerista y la crítica moral de sus acciones. De
este procedimiento se sirve el poeta hispano en su *Contra orationem Symmachi*, datado en
402²⁷², una apología contra el paganismo que tiene su origen en la discusión sobre si debía
reponerse en el senado de Roma el altar y la estatua de la diosa Victoria, retirados por orden
del emperador Graciano en el 382, opción defendida por el orador Quinto Aurelio Símaco

²⁶⁸ C. Iulii Solini, *Collectanea rerum memorabilium*, ed. de T. Mommsen, Berolini, Weidmann, 1895 (2.^a ed.;
1.^a ed., 1864), p. 73.

²⁶⁹ Cf. Solino, *op. cit.* en la n. 267, p. 279. Por otro lado, Fernández en su traducción rechaza la lectura de
Mommsen (*Lenaeus*) y acepta la conjetura de Salmasius (*Lethaeus*), *ibidem*, p. 94.

²⁷⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 267, p. 279 (n. 497).

²⁷¹ Cf. Prudencio, *Obras*, I, ed. de L. Rivero García, Madrid, Gredos, 1997, pp. 9-11.

²⁷² Cf. *op. cit.* en la nota superior, pp. 17-18.

en 384. Se discute sobre la separación entre la fecha de la obra y la del asunto que le dio origen: tal vez se renovó la disputa entre paganos y cristianos sobre el tema, acaso se aprovechó por motivos de propaganda cristiana.

Entre los argumentos morales, uno de los juicios más usados por los padres de la Iglesia para rechazar la teología pagana fue la condena de la lubricidad de los dioses. Este mismo emplea Prudencio en *Contra el discurso de Símaco*, I, 59-61, en el que, tras denostar la figura de Saturno, ataca la rijosidad de Júpiter, enumerando el ya conocido tópico del catálogo de conquistas asociadas a transformaciones: junto a Europa, Leda, Dánae y Ganimedes; el momento en el que alude a la fenicia dice así:

*Mox patre deterior siluosi habitator Olympi
Iuppiter incesta spurcauit labe Lacaenas: 60
Nunc boue subuectam rapiens ad crimen amatam;*²⁷³

A continuación, peor que su padre, Júpiter, morador del boscoso Olimpo, ensució con su deshonesto mancilla a las lacedemonias: ya raptando para su fechoría a su amada y transportándola a lomos de buey;²⁷⁴

Ciertamente, el fragmento, aparte de aludir a la archiconocida transformación en toro, no nos aporta ninguna información novedosa.

Y, un poco más adelante, leemos en I, 72-77:

*Haec causa est et origo mali, quod saecla uetusto
hospite regnante crudus stupor aurea finxit,
quodque nouo ingenio uersutus Iuppiter astus
multiplices uariosque dolos texebat, ut illum, 75
uertere cum uellet pellem faciemque, putarent*

²⁷³ Cf. Aurelio Prudencio, *Obras completas de Aurelio Prudencio*, ed. de A. Ortega Carmona e I. Rodríguez Herrera, Madrid, La Editorial Católica, 1981, p. 374.

²⁷⁴ Cf. Prudencio, *Obras*, II, ed. de L. de Rivero García, Madrid, Gredos, 1997, p. 16. Con respecto a por qué las llama “lacedemonias”, cf. la n. 28.

*esse bouem,*²⁷⁵

Ésta es la causa y origen del mal, que la estupidez boba inventó unos siglos de oro bajo el reino del antiguo forastero [Saturno] y que con su novedoso ingenio el astuto Júpiter urdía múltiples ardides y variados engaños, de forma que, cada vez que quisiera cambiar su piel y su aspecto, pensaban que él era un buey,²⁷⁶

De nuevo, la alusión a la transformación en toro nada aporta. Sin embargo el tono racionalista es evidente, pues se atribuye la creencia en la divinidad de Júpiter y su padre a la rusticidad de unos hombres incultos y desconocedores de la verdadera esencia de Dios. Así pues, Prudencio no se aparta tampoco de la senda racionalizadora y moralista trazada por la Iglesia.

1.3.15. Claudio Rutilio Namaciano

Rutilio Namaciano, autor de origen galo nacido en el último tercio del siglo IV, escribió hacia el 415 ó 417 un poema en dísticos elegíacos titulado *De reditu suo*. De los dos libros de que se componía la obra, apenas nos quedan unos versos del segundo y casi completo el primero. El *Retorno* es un itinerario en el que se describe un viaje costero que Namaciano realizó desde Roma a la Galia. En una de las etapas, nuestro autor muestra la intención de visitar unas termas cuyas aguas fueron descubiertas por un toro: o toro mortal que las descubrió escarbando en el suelo o dios toro, con la misma forma de Júpiter al raptar a Europa. El fragmento se encuentra en el libro I, 249-262:

Nosse iuvat tauri dictas de nomine thermas.

[...]

Credere si dignum famae, flagrantia taurus

255

investigato fonte lavacra dedit,

vt solet excussis pugnam praeludere glebis,

stipite cum rigido cornua prona terit:

²⁷⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 273, p. 374.

²⁷⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 274, p. 17.

sive deus, faciem mentitus et ora iuveni,
noluit ardentis dona latere soli; 260
qualis Agenorei rapturus gaudia furti
*per freta virgineum sollicitavit onus*²⁷⁷.

Me apetece conocer las termas que toman su nombre de un toro, [...]. Si se ha de dar crédito a la leyenda, fue un toro el que al descubrir el manantial nos proporcionó estos baños termales, pues suele anunciar su embestida arrancando terrones y frotando sus cuernos amenazadores contra un duro tronco; o bien fue un dios que aparentando las hechuras y las armas de un novillo no quiso que permanecieran ocultos los dones del suelo abrasador, como aquél que arramblando con la joya raptada a Agenor se llevó su carga virginal a través de los mares²⁷⁸.

Como se advierte, no es más que una alusión al rapto donde la mayor información que podemos extraer es la consabida ascendencia paterna de Europa, Agénor, y el episodio de la jornada marina.

Es también destacable el racionalismo de Namaciano, que advierte al lector sobre lo increíble de las leyendas.

1.3.16. Aurelio Agustín, San Agustín de Hipona

San Agustín (354-430) compuso su *De ciuitate Dei* entre los años 412 y 426. Igualmente, en esta obra encontramos un fragmento en el que el autor se refiere a la princesa Europa. En concreto, se encuentra en el libro XVIII, titulado *Paralelismo entre las dos ciudades*, capítulo 12, *Ritos sagrados instituidos en honor de los falsos dioses por los reyes de Grecia en el tiempo que media desde la salida de Israel de Egipto hasta la muerte de Jesús Nave*:

²⁷⁷ Cf. Claudii Rutilii Namatiani *De reditu suo libri II*, ed. de L. Mueller, Lipsiae, Teubner, 1870, pp. 7- 8.

²⁷⁸ Cf. Rutilio Namaciano, *El retorno. Geógrafos latinos menores*. Ed. de A. García-Toraño Martínez, Madrid, Gredos, 2002, p. 54.

Per eos annos a rege Xantho Cretensium, cuius apud alios aliud nomen invenimus, rapta perhibetur Europa, et inde geniti Rhadamanthus, Sarpedon et Minos, quos magis ex eadem muliere filios Iovis esse vulgatum est. Sed talium deorum cultores illud quod de rege Cretensium diximus historicae veritati, hoc autem, quod de Iove poetae cantant theatra concrepant, populi celebrant, vanitati deputant fabularum, ut esset unde ludi fierent placandis numinibus etiam falsis eorum criminibus²⁷⁹.

Por entonces se dice también que fue raptada Europa por el rey cretense Xanto, de quien encontramos distinto nombre en otros autores; de ellos dos nacieron Radamanto, Sarpedón y Minos, de quienes se propaló mas bien que habían sido hijos de Júpiter tenidos de esa misma mujer. Pero para los adoradores de tales dioses responde a la verdad lo que hemos dicho del rey de Creta; en cambio, lo que cantan los poetas de Júpiter, y aplauden los teatros y celebra el pueblo, se tiene como simple fábula, materia de juegos escénicos para aplacar a las divinidades incluso con sus crímenes falsos²⁸⁰.

Nuestro obispo añade un nuevo nombre a la nómina de raptadores cretenses en su racionalización evemerista; esta vez el nombre del rey es Janto; y su descendencia de tres hijos, mortal, aunque conserven los nombres habituales. Pero no conforme, abunda en la desacreditación del mito insistiendo en la veracidad de la versión histórica y desprestigia la fábula relacionándola con la ignorancia del pueblo y con los juegos cómicos. Desde luego, San Agustín pone una gran carga negativa sobre la mitología en este breve texto.

1.3.17. Nono de Panópolis

Las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis, último poema épico mitológico de la Antigüedad escrito ca. 450-470, cuarenta y ocho libros en honor de Dioniso cargados de erudición mitológica y sensualidad, es una obra que cuenta con numerosos e importantes fragmentos que recrean el mito que estudiamos. No es de extrañar que la figura de Europa se asocie con Dioniso, pues están emparentados al ser su madre, Sémele, hija de Cadmo.

²⁷⁹ Cf. Saint Augustine, *The City of God against the Pagans*, V, ed. de E. M. Sanford and W. M. Green, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1988 (reimp. de la 1.^a ed., 1965), p. 402.

²⁸⁰ Cf. San Agustín, *Obras completas de San Agustín, XVII. La Ciudad de Dios, II*, ed. de S. Santamarta del Río y M. Fuertes Lanero, Madrid, La Editorial Católica, 2001 (reimp. de la 5.^a ed.; 1.^a ed., 1988), p. 432.

Así pues, el poeta recuerda tanto el ciclo mítico cretense como el tebano en relación con los orígenes del dios. Analizaremos los muy numerosos fragmentos, según es nuestra costumbre, uno a uno por orden de aparición.

Ya muy pronto al comienzo del poema épico, en I, 46-136, Nono desarrolla el mito de Europa:

Σιδονίης ποτὲ ταῦρος ἐπ' ἠόνος ὑψίκερος Ζεὺς
 ἱμερόεν μύκημα νόθῳ μυκήσατο λαιμῷ
 καὶ γλυκὺν εἶχε μύωπα. Μετοχμάζων δὲ γυναῖκα,
 κυκλώσας παλάμας περὶ γαστέρα δίζυγι δεσμῷ,
 βαῖος Ἔρωσ κούφιζε· καὶ ἐγγύθεν ὕγροπόρος βοῦς, 50
 κυρτὸν ὑποστορέσας λοφιὴν ἐπιβήτορι κούρη,
 δόχμιος ὀκλάζων, κεχαλασμένα νῶτα τιταίνων,
 Εὐρώπην ἀνάειρε. – Διεσσυμένοιο δὲ ταύρου
 πλωτὸς ὄνυξ ἐχάραξε βατῆς ἀλὸς ἄψοφον ὕδωρ
 ἵχνεσι φειδομένοισιν· ὑπὲρ πόντοιο δὲ κούρη 55
 δείματι παλλομένη βοέῳ ναυτίλλετο νώτῳ
 ἀστεμφὴς ἀδιάντος. Ἴδὼν δὲ μιν ἦ τάχα φαίης
 ἢ Θέτιν ἢ Γαλάτειαν ἢ εὐνέτιν Ἐννοσιγαίου
 ἢ λοφιῇ Τρίτωνος ἐφεζομένην Ἀφροδίτην.
 Καὶ πλόον εἰλιπόδην ἐπεθάμβεε Κυανοχαίτης· 60
 Τρίτων δ' ἠπεροπῆα Διὸς μυκηθμὸν ἀκούων
 ἀντίτυπον Κρονίωνι μέλος μυκήσατο κόχλῳ
 αἰείδων ὑμέναιον· ἀειρομένην δὲ γυναῖκα
 θαῦμα φόβῳ κεράσας ἐπεδείκνυε Δωρίδι Νηρεὺς,
 ξεῖνον ἰδὼν πλωτῆρα κερασφόρον. – Ἀκροβαφῇ δὲ 65
 ὀλκάδα ταῦρον ἔξουσα βοοστόλος ἔπλεε νύμφη,
 καὶ διερῆς τρομέουσα μετάρσιον ἄλμα πορείης
 πηδάλιον κέρας ἔσχε, καὶ Ἴμερος ἔπλετο ναύτης.
 Καὶ δολόεις Βορέης γαμῖη δεδονημένος αὔρη
 φᾶρος ὅλον κόλπωσε δυσίμερος, ἀμφοτέρῳ δὲ 70
 ζῆλον ὑποκλέπτων ἐπεσύρισεν ὄμφακι μαζῷ. –
 Ὡς δ' ὅτε Νηρείδων τις, ὑπερκύψασα θαλάσσης,
 ἐζομένη δελφῖνι χυτὴν ἀνέκοπτε γαλήνην,
 καὶ οἱ ἀειρομένης ἐλελίζετο μυδαλέη χεῖρ,

νηχομένης μίμημα, φέρων δέ μιν ἄβροχον ἄλμης ἡμιφανῆς πεφόρητο δι' ὕδατος ὑγρὸς ὀδίτης, κυρτώσας ἐὰ φῶτα, διερπύζουσα δὲ πόντου δίπτυχος ἄκρα κέλευθα κατέγραφεν ἰχθύος οὐρή· ὥς ὄγε τὴν ἤειρε. – Τιταινομένοιο δὲ ταύρου βουκόλος αὐχένα δοῦλον Ἔρωις ἐπεμάστιε κεστῷ	75
καί, νομίην ἄτε ῥάβδον ἐπωμίδι τόξον ἀείρων, Κυπριδίη ποίμαινε καλαύροπι νυμφίον Ἥρης εἰς νομὸν ὑγρὸν ἄγων Ποσιδήιον· αἰδομένη δὲ παρθενίην πόρφυρε παρηίδα Παλλὰς ἀμήτωρ ἠνίοχον Κρονίωνος ὀπιτεύουσα γυναῖκα. -	80
Καὶ Διὸς ὑδατόεντι διεσσυμένου πόρον ὀλκῷ οὐ πόθον ἔσβεσε πόντος, ὅτι βρυχίην Ἀφροδίτην Οὐρανίης ὠδινεν ἀπ' αὐλακος ἔγκυον ὕδωρ. Καὶ βοὸς ἀφλοίσβοιο κυβερνήτειρα πορείης κούρη φόρτος ἔην καὶ ναυτίλος. – Εἰσορόων δὲ	85
μιμηλὴν ταχύγουνον ἐχέφρονα νῆα θαλάσσης, τοῖον ἔπος περίφοιτος Ἀχαικὸς ἴαχε ναύτης· “Ὀφθαλμοί, τί τὸ θαῦμα; Πόθεν ποσὶ κύματα τέμνων νήχεται ἀτρυγέτοιο δι' ὕδατος ἀγρονόμος βοῦς; Μὴ πλωτὴν Κρονίδης τελέει χθόνα; Μὴ διὰ πόντου	90
ὑγρὸς ἀλιβρέκτοιο χαράσσεται ὀλκὸς ἀμάξης; - Παπταίνω κατὰ κύμα νόθον πλόον. Ἥ ῥα Σελήνη ἄζυγα ταῦρον ἔχουσα μετ' αἰθέρα πόντον ὀδεύει; Ἀλλὰ Θέτις βυθίη διερὸν δρόμον ἠφιοχεύει; Οὐ βοὶ χερσαίῳ τύπον εἵκελον εἰνάλιος βοῦς	95
ἔλλαχεν - ἰχθυόεν γὰρ ἔχει δέμας -, ἀντὶ δὲ γυμνῆς ἄλλοφανῆς ἀχάλινον ἐν ὕδασι πεζὸν ὀδίτην Νηρεῖς ἐλκεσίτεπλος ἀήθεα ταῦρον ἐλαύνει. Εἰ πέλε Δημήτηρ σταχυηκόμος, ὑγροπόρῳ δὲ γλαυκὰ διασχίζει βοέῳ ποδὶ νῶτα θαλάσσης,	100
καὶ σύ, βυθοῦ μετὰ κύμα, Ποσειδάων μετανάστης, γαίης δίψια νῶτα μετέρχεο πεζὸς ἀροτρεὺς, νηὶ θαλασσαίῃ Δημήτερος αὐλακα τέμνων, χερσαίοις ἀνέμοισι βατὸν πλόον ἐν χθονὶ τεύχων. – Ταῦρε, παρεπλάγχθης μετανάστιος. Οὐ πέλε Νηρεὺς	105
βουκόλος, οὐ Πρωτεὺς ἀρότης, οὐ Γλαῦκος ἀλωεύς,	110

οὐχ ἔλος, οὐ λειμῶνες ἐν οἴδμασιν, ἀλλὰ θαλάσση
 ἀτρυγέτω πλώοντες ἀνήροτα ναύλοχον ὕδωρ
 πηδάλῳ τέμνουσι καὶ οὐ σχίζουσι σιδήρῳ·
 αὐλακας οὐ σπεύρουσιν ὀπάονες Ἐννοσιγαίου, 115
 ἀλλὰ φυτὸν πόντοιο πέλει βρύα καὶ σπόρος ὕδωρ,
 ναυτίλος ἀγρονόμος, πλόος αὐλακες, ὀλκὰς ἐχέτλη. –
 Ἀλλὰ πόθεν μεθέπεις τινὰ παρθένον; ἼΗ ῥα καὶ αὐτοὶ
 ταῦροι ἐρωμανέοντες ἀφαρπάζουσι γυναῖκας;
 ἼΗ ῥα Ποσειδάων ἀπατήλιος ἦρπασε κούρην 120
 ταυρεῖην κερόεσσαν ἔχων ποταμίδα μορφήν;
 Μὴ δόλον ἄλλον ὕφαινε πάλιν μετὰ δέμνια Τυροῦς,
 ὥς καὶ χθιζὰ τέλεσσεν, ὅθ' ὕδατόεις παρακοίτης
 χεύμασι μιμηλοῖσι νόθος κελάρυζεν Ἐνιπεύς;”
 Τοῖον ἔπος περόων Ἑλλήνιος ἔννεπε ναύτης 125
 θαμβαλέος. – Βοέους δὲ γάμους μαντεύσατο κούρη,
 καὶ πλοκάμους τίλλουσα γοήμονα ῥῆξεν ἰωήν·
 “Κωφὸν ὕδωρ, ῥηγμῖνες ἀναυδέες, εἵπατε ταύρω,
 εἰ βόες εἰσαΐουσιν· ‘ Ἀμείλιχε, φεῖδεο κούρης.’
 Εἵπατέ μοι, ῥηγμῖνες, ἐμὲ φιλόπαιδι τοκῇ 130
 Εὐρώπην λιπόπατριν ἐφεζομένην τινὶ ταύρῳ
 ἄρπαγι καὶ πλωτῇρι καί, ὥς δοκέω, παρακοίτη.
 Μητέρι βόστρυχα ταῦτα κομίσσατε, κυκλάδες αὔραι.
 Ναί, λίτομαι, Βορέης, ὥς ἦρπασας Ἀτθίδα νύμφην,
 δέξο με σαῖς πτερύγεσσι μετάρσιον... Ἴσχεο, φωνή, 135
 μὴ Βορέην μετὰ ταῦρον ἐρωμανέοντα νοήσω.”
 Ὡς φαμένη ῥαχίησι βοδὸς πορθμεύετο κούρη.²⁸¹

Un día, en la costa sidonia, Zeus, convertido en un toro de altos cuernos, lanzó, de su impostor garguero, un anhelante mugido. Un dulce aguijón lo había pinchado: el pequeño Eros cargaba a una mujer; la llevaba, rodeando su vientre con el doble enlace de sus manos. Y cerca de allí se hallaba el toro, viajero de aguas. Él se posternó y bajó la encorvada cerviz, para que lo monte la muchacha. Y después de ofrecer su relajado lomo, levantó a Europa. Entonces el toro se hizo a la mar; con su pezuña nadadora, rasgaba el agua silenciosa con paso moderado. Ya sobre el ponto, la joven, aunque presa del pánico,

²⁸¹ Cf. *op. cit.* en la n. 114, pp. 48-51.

navegaba sin moverse ni mojarse. Al verla, uno creería que es Tetis, o Galatea, o la compañera del que sacude la tierra; o bien supondría que está viendo a Afrodita, sentada sobre la columna de un Tritón. Entretanto, el dios de oscura cabellera admiraba perplejo la navegación de rodantes pasos. Y un Tritón, al oír el mugido engañoso de Zeus, respondió al Crónida, con el melodioso mugido de un caracol, cantor de himeneos. Nereo mostró a Dóride la mujer transportada; y miraron al extraño navegante cornífero con una mezcla de miedo y asombro.

El toro apenas mojaba sus extremidades, mientras la joven, montada sobre él, seguía la travesía. Como temía saltar por el aire, en su húmedo viaje, tomó las astas por timón; aunque el verdadero piloto era el Deseo. Mientras tanto, el engañoso Bóreas hinchó por completo las velas, pues estaba agitado por la brisa nupcial; y perturbado por el deseo, cuyo ardor ocultaba, echó un soplo sobre los dos verdes frutos de los senos de la joven. Por momentos, alguna de las Nereidas, montada sobre un delfín, se asomaba sobre el mar, cortando su extendida bonanza, mientras agitaba su húmeda mano, como si nadara.

El húmedo viajero llevaba a la muchacha, sin que el agua la toque. Era visto a medias, pues curvaba su lomo para transportarla. En su curso, su cola de pescado dibujaba a ambos lados la superficie del ponto. Así la iba llevando él. Mientras el toro apuraba el paso, el boyero Eros le dio con el cinto en el cuello servil; levantó el arco sobre su hombro, como un bastón pastoril; y por el húmedo campo de Posidón guió al esposo de Hera con el cayado de Cipris. Entonces las mejillas de Palas, la sin madre, enrojecieron de pudor, al ver que una mujer era jinete del Crónida. Pero Zeus continuaba su marcha de acuáticas huellas, sin que el ponto calme su ansia, porque fue el agua la que parió a la abismal Afrodita, por estar encinta de un surco celeste.

Como gobernaba al buey a través de la silenciosa travesía, la joven era carga y piloto a la vez. Entonces, un errante marino aqueo, al ver por el mar a esta suerte de nave animada con ágiles rodillas, exclamó estas palabras:

“¡Ojos míos! ¿Qué maravilla es ésta? ¿Desde cuándo un buey campesino anda cortando las olas con sus patas y nada por el agua incosechable? ¿Acaso el Crónida hace navegable ahora la tierra? ¿Cómo puede un carro, mojado por olas, dejar escrito en el ponto su húmedo rastro?

Presencio entre olas una espuria nave. ¿Será Selene, cansada del cielo, la que atraviesa el mar con un toro sin yugo? ¿O es más bien Tetis, de las profundidades, quien conduce las riendas de esta carrera acuática?

Por cierto que el buey marino no obtuvo en suerte un tipo semejante al terrestre — pues tiene cola de pescado— y esta Nereida se muestra distinta: en lugar de andar desnuda, lleva peplo, y conduce entre aguas a un viajero terrestre, sin freno... ¡en verdad, un insólito toro!

Y si de Deméter se trata, la que hace crecer las espigas; si es ella quien rasguña la brillante superficie marina con la pata de un buey que atraviesa aguas, entonces emigra también tú, Posidón. Abandona el pliegue de la profundidad del mar, para andar por las secas superficies terrestres, cual pedestre labrador. Corta los surcos de Deméter con marina nave; y procura en tierra una navegación pedestre de secos vientos.

¡Toro, erraste hasta un lugar ajeno! Pues no es Nereo un boyero, ni Proteo un labrador, ni Glauco un campesino. Pues no hay entre las olas praderas ni pantanos, sino que en el mar incosechable las naves cortan las aguas incultivables con su timón y echan ancla. No lo surcan con acero. Pues los servidores del que sacude la tierra no siembran surcos. Las algas son el único brote del mar; y el marino, su agricultor. En lugar de surcos, existen travesías; en vez de carros, naves.

¿Cómo andas llevando a una virgen? ¿Será que los toros, con mal de amores, raptan mujeres? ¿O quizá Posidón, engañoso, atrapó a una muchacha, bajo el aspecto de un cornudo buey de río? ¿Acaso, después de sus amores con Tiro, urdió una nueva trata? Pues ya lo hizo antes: en la forma de un falso Enipeo, un acuático esposo fluyó como un líquido, imitando las corrientes fluviales”.

Tales palabras profirió el marino griego, estupefacto, mientras continuaba su navegación.

Entretanto, la joven había adivinado que le aguardaban unas bodas bovinas. Y entonces, a la vez que se arrancaba los cabellos, rompió a llorar a gritos:

“Sordas aguas, mudas rompientes, decid a este toro –si le es dado escuchar a los bueyes-: ‘Despiadado, perdona a la muchacha”.

Rompientes, decidle de parte mía a mi padre, amante de su hija, que Europa dejó su patria, que anda sobre un toro raptor y navegante, y –según creo– también compañero de lecho.

Brisas circulares, llevad a mi padre estos bucles. Ay, te lo suplico, Bóreas. Así como raptaste a esa ninfa Ática, llévame en tus alas por los aires... Pero mejor detente, voz mía, no sea cosa, que después del toro, vea a Bóreas en trance de amores”.

Así hablaba la joven, transportada sobre el espinazo del buey²⁸².

Muchos son los motivos ya presentes en la tradición que podemos observar en este texto: la costa de Sidón; a Zeus transformado en toro; los mugidos del buey; que éste ofrece su lomo a la virgen para que se suba en él; ya en la travesía marina, contemplamos a la

²⁸² Cf. Nono de Panópolis, *Dionisiacas. Cantos I-XII*, ed. de S. D. Manterola y L. M. Pinkler, Madrid, Gredos, 1995, pp. 58-62.

joven asustada; al cortejo marino que se asoma a contemplar la extraña nave con su carga; a la princesa sujeta a las astas del dios; a Bóreas que hincha sus ropas; a Eros que conduce como un boyero a Zeus; y, finalmente, el lamento de Europa por su rapto, ampliamente desarrollado (vv. 126-136). Desde luego ciertos elementos provienen seguramente de Mosco: el triunfo marino, el ofrecimiento del lomo del toro, el patético discurso de Europa lamentando su rapto. Otros seguramente están recogidos del acervo común: el peplo como vela, la transformación en toro, los mugidos, el susto de la joven. Finalmente, Nono nos presenta una innovación, es el episodio del marino aqueo que presencia la travesía del dios con su presa (vv. 90-106); la escena está montada sobre la expresión de tópicos del imposible que giran en torno al contraste entre la tierra y el mar como consecuencia de la extraña visión que supone un toro, animal ctónico, en el mar.

El mito de Europa queda interrumpido por el relato de la rebelión de Tifón, ya que el autor intercala la narración de estos dos mitos. Y en I, 321-362, es retomado por Nono y dice así:

Ὅφρα μὲν εἰν Ἀρίμοις ἐπεφοίτεε Κάδμος ἀλήτης,
τόφρα δὲ Δικταίης ὑπὲρ ἡόνος ὕγροπόρος βοῦς
ἐκ λοφιῆς ἀδίατον ἑῆς ἀπεθήκατο κούρην.
Καὶ Κρονίδην ὀρώσα πόθῳ δεδονημένον Ἥρη
Ζηλομανῆς γελόωντι χόλῳ ξυνώσατο φωνήν· 325
“Φοῖβε, τεῶ γενετῆρι παρίστασο, μὴ τις ἀροτρεὺς
Ζῆνα λαβὼν ἐρύσειεν ἐς ἐννοσίγαιον ἐχέτλην.
Αἶθε λαβὼν ἐρύσειεν, ὅπως Διὶ τοῦτο βοήσω·
‘Τέτλαθι διπλόα κέντρα καὶ ἀγρονόμων καὶ Ἑρώτων.’
Ὡς Νόμιος, Κλυτότοξε, τεὸν ποίμαινε τοκῆα, 330
μὴ Κρονίδην ζεύξειε βοῶν ἐλάτειρα Σελήνη,
μὴ λέχος Ἐνδυμίωνος ἰδεῖν σπεύδουσα νομῆος
Ζηνὸς ὑποστίξειεν ἀφειδέϊ νῶτον ἰμάσθλη. –
Ζεῦ ἄνα, πόρτις ἐοῦσα κερασφόρος ἡμβροτεν Ἰώ,
ὅττι σε μὴ ποτε τοῖον ἴδεν πόσιν, ὄφρα λοχεύσῃ 335
ἰσοφυῇ τινα ταῦρον ὁμοκραίρῳ παρακοίτῃ.
Ἑρμείαν πεφύλαξο βοοκλόπον ἡθάδι τέχνη,
μὴ σε λαβὼν ἄτε ταῦρον ἐὼν κλέψειε τοκῆα,

καὶ κιθάρην ὀπάσειε τεῶ πάλιν υἱεὶ Φοῖβῳ
 ἄρπαγος ἄρπαμένου κειμήλιον. - Ἀλλὰ τί ρέξω; 340
 Ὕφελεν ἀγρύπνοισιν ὄλον δέμας ὄμμασι λάμπων
 Ἄργος ἔτι ζῶειν, ἵνα δύσβατον εἰς νομὸν ἔλκων
 πλευρὰ Διὸς πλήξειε καλαύροπι βουκόλος Ἥρης.”
 Ἥ μὲν ἔφη. Κρονίδης δὲ λιπὼν ταυρώπιδα μορφήν
 εἵκελος ἠθέφω περιδέδρομεν ἄζυγα κούρην· 345
 καὶ μελέων ἔψαυσεν, ἀπὸ στέρνοιο δὲ νύμφης
 μήτηρ πρῶτον ἔλυσε περίτροχον, ὡς ἀέκων δὲ
 οἰδαλέην ἔθλιψεν ἀκαμπέος ἄντυγα μαζοῦ,
 καὶ κύσε χεῖλος ἄκρον· ἀναπτύξας δὲ σιωπῇ
 ἄγνὸν ἀνυμφεύτου πεφυλαγμένον ἄμμα κορείης 350
 ὄμφακα Κυπριδίων ἐδρέψατο καρπὸν ἐρώτων.
 Καὶ διδύμη σφριγώωσα γονῇ κυμαίνεται γαστήρ·
 καὶ ζαθέης ὠδῖνος ἐὴν ἐγκύμονα νύμφην
 κάλλιπεν Ἀστερίωνι, βαθυπλούτῳ παρακοίτῃ,
 Ζεὺς πόσις. Ἀντέλλων δὲ παρὰ σφυρὸν Ἥνιοχῆος 355
 νυμφίος ἀστερόεις ἀμαρύσσετο Ταῦρος Ὀλύμπου,
 εἰαρινῷ Φαέθοντι φιλόδροσα νῶτα φυλάσσων,
 ὀκλαδὸν ἀντέλλων ἐπικάρσιος· ἡμιβαφῆς δὲ
 δεξιὸν Ὠρίωνι πόδα προβλήτα τιταίνων
 φαίνεται, ἐσπερίην δὲ θοώτερος ἄντυγα βαίνων 360
 σύνδρομον ἀντέλλοντα παρέρχεται Ἥνιοχῆα.
 Ὡς ὁ μὲν ἐστήρικτο κατ’ οὐρανόν²⁸³.

Mientras tanto, el vagabundo Cadmo proseguía con su viaje entre los Arimos; a la vez que el toro, de aguas traviesas, hizo bajar de su lomo a la joven, no tocada por aguas, sobre la costa Dictea.

Entonces, al ver al Crónida agitado por el deseo, Hera, loca de celos, gritó con una voz llena de sarcástica cólera:

“Febo, asiste a tu progenitor, para que un labrador no lo aprese y lo ate a su arado para remover la tierra. Pero no, mejor que lo tome y lo ate, para que yo pueda gritarle a Zeus:

“Soporta el doble aguijón de agricultores y de Amores”.

²⁸³ Cf. *op. cit.* en la n. 114, pp. 57-59.

Como Pastor que eres, Glorioso Arquero, apacenta a tu padre. Así Selene, conductora de bueyes, no unirá al Crónida a su yugo. No sea cosa que, por ansias de sentir el lecho del pastor Endimión, marque el lomo de Zeus, con descuidado látigo.

Soberano Zeus, contigo falló Io, la cornuda ternera, pues nunca pudo verte así antes, cuando eras su novio; se hubiese unido a un toro de su misma naturaleza, un amante igualmente cornudo.

Pero cuídate de Hermes, el ladrón de bueyes, y de sus acostumbradas artimañas. Que no te tome por un toro, y robe a su padre; y no ofrezca una cítara a tu hijo Apolo, en recompensa de un ladrón robado. Pero ¿qué puedo hacer? Ojalá Argo todavía viviera, cuyo cuerpo brillaba con ojos sin sueño; pues él, el boyero de Hera, hubiese arrastrado a Zeus a un campo inaccesible golpeando sus rodillas con el cayado”.

Así habló ella. Y el Crónida, tras abandonar su forma taurina comenzó a correr, bajo el aspecto de un joven muchacho en torno de la joven, aún no sometida. Y acarició sus miembros. En primer lugar soltó la cinta que la rodeaba, para desnudar el pecho de la joven. Y, como sin querer, apretó el inflado contorno de su firme seno, besando el pezón con sus labios. Luego rompió, en silencio, el casto lazo que guarda la virginidad, para recoger el verde fruto de los Amores Ciprídeos. Y lleno del jugo de un doble engendramiento, su vientre se hinchó. Entonces, Zeus amante, dejó a su novia, encinta de divina progenie, en manos del muy poderoso Asterión, que iba a ser su marido de ahora en adelante.

Así fue como se irguió, al borde del Auriga, el Toro del Olimpo, esposo astral. El primaveral Faetonte vigilaba sus espaldas, llenas de rocío. El Toro se levantaba inclinado hacia adelante, genuflexo. Así apareció semiinmerso en el mar, extendiendo su pata derecha trasera a Orión; y caminó, con agitado paso, sobre la órbita vespertina, para adelantarse al Auriga, su compañero en el Levante. De este modo el Toro se convirtió en un astro en el cielo²⁸⁴.

Efectivamente, tras la arribada a Creta, contemplamos los celos de Hera. La intervención de la esposa de Zeus no es habitual en el relato del mito, y la escena más próxima del mismo contenido se encuentra en Luciano, en un tono menos dolorido y mucho más humorístico. Tras el discurso de la diosa se produce la teogamia una vez abandonada la forma bovina por Zeus. La escena tiene un alto contenido erótico y el resultado final es la concepción de Europa. Tras lo cual, la princesa es entregada a Asterio. Finalmente, también asistimos al catasterismo del toro. Todos los motivos, excepto el

²⁸⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 282, pp. 72-75.

amargo lamento de Hera y la escena amorosa, pertenecen a los motivos comunes de la tradición.

Al final del canto I, 406-409, Zeus en forma de toro expone sus planes contra Tifón a Cadmo. Éste debe encantar con su música al monstruo, es muy probable que esta versión del mito de Tifón en que el hermano de Europa es cómplice de Zeus sea invención de Nono:

Καδμείης δ' ἐχέτω φρενοθελγέος οἷστρον ἀοιδῆς,
ὅσσον ἐγὼ πόθον ἔσχον ἐς Εὐρώπης ὑμεναίους.”
Ὡς εἰπὼν κερόεντι πανεῖκελος ἔσσυτο ταύρω,
ἔνθεν ὄρος πέλε Ταῦρος ἐπώνυμον²⁸⁵.

“Y que el aguijón del canto de Cadmo sea tan poderoso, como el deseo que tengo por los himeneos de Europa”.

Tras hablar así, se marchó con la forma de un cornudo toro, de donde la montaña tomó el nombre de Tauro²⁸⁶.

Por otro lado, también nos ofrece la etiología del monte Tauro asociada al toro de nuestro mito.

En II, 692-695, tras la derrota de Tifón, leemos las instrucciones del Crónida a Cadmo:

“πλαγκτοσύνης δ' ἀπόειπε παλίμπορα κύκλα κελεύθου,
καὶ βοὸς ἄστατον ἵχνος ἀναίνεο· Κυπριδίῳ γὰρ
σύγγονον ὑμετέρην ζυγίῳ νυμφεύσατο θεσμῷ
Ἀστερίων Δικταῖος ἄναξ Κορυβαντίδος Ἰδης”²⁸⁷.

695

²⁸⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 114, p. 60.

²⁸⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 77.

²⁸⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 114, p. 131.

“Así que deja ya la incierta huella del buey, ya apártate de los recursados círculos de tu viaje errante. Pues, sometida por el yugo de la ley de Cipris, tu hermana se casó con el Asterión Dicteo, soberano de la Coribántida Ida”²⁸⁸.

La alusión a la boda de Europa con Asterio, también recoge uno de los motivos clásicos tras la teogamia con Zeus.

Continuando con nuestro recorrido, en III, 113-114, mientras Cadmo es conducido por Persuasión ante Harmonía, se insiste sobre la idea del anterior fragmento, Cadmo debe abandonar la búsqueda de su hermana:

[...] ἴσχεο μόχθων,
Ἀρμονίης ἀπόνιοιο καὶ Εὐρώπην λίπε ταύρω.²⁸⁹

“Hecha (sic) a un lado tus preocupaciones, goza con Harmonía y deja a Europa para el toro”²⁹⁰

Y en IV, 166-168, igualmente se recuerda la furia de Hera por la traición de su esposo:

ὅττι, θεά περ ἐοῦσα καὶ αἰθέρος ὄρχαμος, Ἥρη
Ζηνὸς ἐπιχθονίησι νόθαις ἀλόχοισι μεγαίρει·
Εὐρώπῃ κεχόλωτο καὶ ἤκαχεν ἄστατον Ἴώ.²⁹¹

porque Hera, por más diosa que sea y soberana del cielo, siente envidia por las uniones bastardas de Zeus sobre esta tierra. Contra Europa tiene puesto su enojo, y ha aflijido a la errabunda Ío²⁹².

²⁸⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 115.

²⁸⁹ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, II, ed. de P. Chuvin, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 26.

²⁹⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 125.

²⁹¹ Cf. *op. cit.* en la n. 289, p. 66.

²⁹² Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 151.

En IV, 293-298, por tercera vez, encontramos la idea de que Cadmo debe abandonar la búsqueda de su hermana. Esta vez quien lo manifiesta es el oráculo de Apolo en Delfos:

“Κάδμε, μάτην, περίφοιτε, πολυπλανὲς ἵχνος ἐλίσσεις·
 μαστεύεις τινὰ ταῦρον ὃν οὐ βοέη τέκε γαστήρ·
 μαστεύεις τινὰ ταῦρον ὃν οὐ βροτὸς οἶδε κιχῆσαι. 295
 Ἀσσυρίην ἀπόειπε· τεῆς <δ’> ἡγήτορα πομπῆς
 ἄμφεπε βοῦν χθονίην, μὴ δίζεο ταῦρον Ὀλύμπου·-
 Νυμφίον Εὐρώπης οὐ βουκόλος οἶδεν ἐλαύνειν.”²⁹³

“Cadmo, errabundo, en vano llevas de acá para allá tu huella de mucho andar. Andas tras un toro, que no fue parido por vientre bovino. Andas tras untoro, que ningún mortal sabe alcanzar. Renuncia a la Asiria, y como guía de tu misión, consigue un buey terrestre. No persigas un toro del Olimpo. Al novio de Europa no hay boyero que pueda arriarlo”²⁹⁴.

En VII, 118, podemos leer el verso que contiene el astil del dardo con que Eros flechará a Zeus cuando haya de tener sus amores con Europa. En el verso premonitorio ya se contempla el motivo de la transformación en toro:

“Δεύτερος Εὐρώπην μνηστεύεται ἄρπαγι ταύρω.”²⁹⁵

*La segunda [flecha] entrega a Europa al toro rapaz*²⁹⁶.

En VII, 205-209, la figura de Europa funciona como ejemplo para ilustrar la belleza de su sobrina Sémele:

Καὶ Σεμέλην ὁρώων ἀνεπάλλετο, μὴ σχεδὸν ὄχθης 205
 Εὐρώπην ἐνόησε τὸ δεύτερον· ἐν κραδίῃ δέ
 κάμνε πάλιν Φοίνικα φέρων πόθον· ἀγλαΐης γάρ
 τῆς αὐτῆς τύπον εἶχεν, αἰεὶ δέ οἱ ἀμφὶ προσώπῳ

²⁹³ Cf. *op. cit.* en la n. 289, pp. 70-71.

²⁹⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 157.

²⁹⁵ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, III, ed. de P. Chuvin, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 90.

²⁹⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 227.

πατροκασιγνήτης ἀμαρύσσετο σύγγονος αἴγλη²⁹⁷.

Al ver a Sémele, él se sobresaltó. Pues era como si viera a Europa en la ribera por segunda vez. En su corazón hubo entonces fatiga al soportar de nuevo el deseo fenicio. En efecto, ella tenía la misma hermosa figura; alrededor de su rostro irradiaba el resplandor de la hermana de su padre²⁹⁸.

En VII, 355-358, tras el himeneo con Sémele, Zeus se declara ante ésta y le declara su supremacía sobre sus otros amores. El fragmento es éste:

Οὐ σοι ἐριδμαίνει Δανάης γάμος. Ἀλλὰ καὶ αὐτῆς 355
 Πατροκασιγνήτης βοέων ὑμέναιον ἐρώτων
 ἔκρυφες· Εὐρώπη γὰρ ἀγαλλομένη Διὸς εὐνῇ
 ἦλυθεν ἐς Κρήτην, Σεμέλη δ' ἐς Ὀλύμπον ἰκάνει²⁹⁹.

“hasta has eclipsado el himeneo de tu propia tía paterna pese a sus bovinos amores. En efecto, Europa, glorificada en el lecho de Zeus, marchó hacia Creta; Sémele, en cambio, va hacia el Olimpo”³⁰⁰.

En VIII, 141-142, Hera está tramando la venganza contra Sémele; para ello quiere servirse del cinturón de Ápate, que contiene los engaños contra los mortales; con el fin de que ésta se lo entregue intenta persuadirla con un discurso en el que argumenta que ninguna amante de Zeus yació más de una vez con él, pero que teme que Sémele la destrone del trono del Olimpo; por supuesto, en el catálogo de amantes del dios vuelve a aparecer nuestra princesa:

“Οὐδὲ μετὰ Κρήτην πάλιν ἔπλεε Ταῦρος Ὀλύμπου,
 οὐκ ἴδεν Εὐρώπην μετὰ δέμνιον”³⁰¹.

²⁹⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 295, p. 94.

²⁹⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 231.

²⁹⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 295, p. 99.

³⁰⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 237.

³⁰¹ Cf. *op. cit.* en la n. 295, p. 125.

“De igual modo, después de Creta el toro del Olimpo tampoco volvió a navegar; él no pudo ver a Europa después de la cama”³⁰².

Y no contiene ningún nuevo motivo fuera de los comunes, el toro, Creta, la jornada marina.

Tras conseguir el cinturón, Hera se dirige hacia las estancias de Sémele transformada en la nodriza de Cadmo y Europa con el fin de infiltrar en el alma de aquella el deseo de yacer con Zeus en todo su esplendor. En la narración del episodio se recuerda cómo amamantaba a Europa en VIII, 185-187:

[...]· κομιδῆς δὲ χάριν τίνουσα καὶ αὐτὴ 185
νήπιον εἰσέτι Κάδμον ἐῷ μαιώσατο μαζῶν
καὶ βρέφος Εὐρώπην φιλίῳ πῆχυνεν ἄγοστῶ³⁰³.

Entonces, en pago por semejante solicitud [de Agénor], ella misma había alimentado con sus pechos al pequeño Cadmo y había tenido con cariñosos brazos a la pequeña Europa³⁰⁴.

La referencia no pasa de la alusión a nuestra princesa.

Y un poco más abajo nos encontramos con el discurso de Hera en que provoca a Sémele para que solicite a Zeus lo que será su perdición, en ese discurso utiliza la figura de Europa en VIII, 253- 257, para alimentar su envidia:

“Ὀλβίῃ Εὐρώπῃ Σεμέλης πλέον, ἦν ὑπὲρ ὧμων
Ζεὺς κερόεις ἀνάειρε· ποθοβλήτοιο δὲ ταύρου
ἄβροχος ἀκροτάτοιο δι’ ὕδατος ἔτρεχε χηλή, 255
καὶ σκάφος ἦεν Ἔρωτος ὁ τηλίκος. Ἄ μέγα θαῦμα,
παρθένος ἡνιόχευε τὸν αἰθέρος ἡνιοχῆα”³⁰⁵.

³⁰² Cf. *op. cit.* en la n. 282, pp. 248-249.

³⁰³ Cf. *op. cit.* en la n. 295, p. 127.

³⁰⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 251.

³⁰⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 295, p.130.

“Europa es más dichosa que Sémele porque a ella el cornudo Zeus la llevó sobre sus hombros y la pezuña del toro tocado por su pasional deseo corrió a ras del agua sin mojarse. ¡Cuán grande era la nave de Amor! ¡Oh, qué maravilla! Una doncella lleva las riendas del auriga del cielo”³⁰⁶.

Y en VIII, 291, ya engañada por Hera y corroída por el insano deseo de yacer con Zeus en su esplendor le suplica interpeándole así:

“ὁδὸς χάριν, Εὐρώπης κέρεις πόσις”³⁰⁷

“¡Dame tu gracia, cornudo esposo de Europa!”³⁰⁸

Y un poco más abajo, en VIII, 300-302, vuelve a insistir al dios en que la ame con su luz celestial y no como a las otras mortales:

Ἀλλὰ τί μοι βοέοιο γάμου τύπος ἢ νιφετοῖο; 300
Οὐκ ἐθέλω γέρας Ἴσον, ὃ περ χθονὶν λάχε νύμφη.
Εὐρώπη λίπε ταῦρον, ἔα Δανάη χύσιν ὄμβρου.³⁰⁹

“¿Pero qué digo? ¿Por qué el estilo de nuestra unión ha de ser como el del toro o el de la lluvia? ¡Nada de eso! No quiero el mismo honor que el que obtuvo la ninfa terrenal. Deja a Europa el toro; reserva para Dánae la lluvia de oro”³¹⁰.

Como en el caso anterior la alusión a Europa o al toro no va a más.

Y, como sabemos, Zeus intenta disuadir a la joven. En VIII, 362-364, maneja el catálogo de sus *furta* como argumento para mostrar a Sémele que lo que ésta pretende no se hizo con ninguna otra mortal:

³⁰⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 254.

³⁰⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 295, p. 131.

³⁰⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 255.

³⁰⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 295, p. 132.

³¹⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 256.

“Οὐ στεροπὴν μεθέπων Δανάης σύλῃσα κορείην,
οὐ βροντῆς κελάδημα, καὶ οὐ Τυρίης σέο νύμφης
Εὐρώπης ὑμέναιον ἐνυμφεύσαντο κεραυνοί,”³¹¹

“Yo no llevé conmigo el rayo ni el resonante ruido del trueno, mientras perseguía la virginidad de Dánae y tampoco los rayos celebraron el himeneo de tu Europa, la ninfa Tiria”³¹².

En el libro XI, 147-154, la diosa Ate, convence al amante de Dioniso, Ámpelo, para que monte un toro que le provocará la muerte:

“Δεῦρό μοι εἰς ἀγέλην, λιγυηχέες ἤχι νομῆες
καὶ βόες ἱμερόεντες, ἐφεδρήσσοντα δὲ ταύρω
ὕψιφανῇ τελέσω σε βοοσσόον ἡνιοχῆα·
σὸς γὰρ ἄναξ πολὺ μᾶλλον ἐπαινῆσει σε δοκεύων, 150
ταυροφυῆς Διόνυσος, ἐφήμενον ἱζύι ταύρου.
Νόσφι φόβου δρόμος οὗτος, ἐπεὶ καὶ θῆλυς ἐοῦσα
παρθένος Εὐρώπη βοέων ἐπεβήσατο νώτων,
χερσὶ κέρας κρατέουσα καὶ οὐ χατέουσα χαλινοῦ.”³¹³

“¡Adelante entonces!, ven conmigo hasta el rebaño donde están los pastores con sus melodiosos sonidos y los encantadores bueyes. Yo te convertiré en conductor capaz de animar los bueyes para luego sentarte encima de un toro. De este modo, Dioniso, tu señor de natura taurina mucho más te alabará, cuando te vea sentado en las ancas de tu toro. Nada que temer, entonces, en esta carrera. En efecto, pese a ser mujer, la virgen Europa marchó sobre las espaldas de un toro. Ella se sujetó con fuertes manos al cuerno y no deseó el freno”³¹⁴.

En efecto, la alusión al mito de Europa es un ejemplo que sirve para provocar al muchacho y para que termine sobre el toro. La estampa de la princesa sobre el buey es la tradicional y ya vista en numerosas ocasiones.

³¹¹ Cf. *op. cit.* en la n. 295, p. 134

³¹² Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 258.

³¹³ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, V, ed. de F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1995), p. 35.

³¹⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 282, p. 308.

Lo que viene a continuación, en XI, 156-184, siendo lo que se narra algo totalmente independiente del rapto de Europa, guarda semejanzas evidentes con nuestro mito; éstas ya quedaron anticipadas por la alusión anterior:

Καί τις ἀπὸ σκοπέλοιο κατέδραμε ταῦρος ἀλήτης
ἀπροΐδης, καὶ γλῶσσαν, ἔης ἐπιμάρτυρα δίψης,
χεῖλεσιν οἰγομένοισι προΐσχανεν ἀνθερεῶνος.
Καὶ πῖεν· ἀμφὶ δὲ κοῦρον, ἅπερ παρεόντα νομῆα,
ἴστατο γινώσκοντι πανεΐκελος· οὐδὲ μετώπου 160
λοξὸν ἐὸν κέρας εἶχεν. Ἀμαιμακέτοιο δὲ ταύρου
πυκνὸν ἐρευγομένοιο ποτὸν πολυχανδέϊ λαιμῷ
ἡβητὴν ἐδίηνε κατάρρυτος ἰκμᾶς ἐέρσης,
ἐσσομένων ἄτε μάντις, ὅτι χθονίῳ βόες ὀλκῷ
ἀμφὶ μιῇ μογέοντες ἀτέρμονι κυκλάδι νύσση 165
ὔδασιν ἀμπελόεσσιν ἐπαρδεύουσιν ὀπώρην.
Καὶ θρασὺς ἴστατο κοῦρος ὑπὲρ βοέοιο μετώπου
ἀμφαφόνων ἐπικυρτον ἀταρβεί χειρὶ κεραίην·
καὶ βοὸς ὕλονόμοιο τεθηγμένος ἡδέϊ κέντρῳ
ἤθελεν ἄζυγα ταῦρον ὀριδρόμον ἡνιοχεύειν. 170
Δρεψάμενος δὲ πέτηλα βαθυσχοίνῳ παρὰ ποίῃ
ψευδαλέην χλοεροῖσι λύγοις ἔπλεξεν ἱμάσθλην
μόσχους ὀξυτέροισι, πολυστρέπτῳ δὲ κορύμβῳ
γνάμψας ἀγκύλα κύκλα τύπον ποίησε χαλινού.
Καὶ δροσεροῖς πετάλοισι δέμας διεκόσμεε ταύρου, 175
καὶ ῥόδα φοινίσσοντα πέριξ ἐπεδήσατο νώτῳ,
καὶ κρίνα καὶ νάρκισσον ἐπηώρησε μετώπῳ,
αὐχένι πορφύρουσαν ἐπικρεμάσας ἀνεμώνην·
καὶ διδύμην ἐκάτερθε κατεσφήκωσε κεραίην
χερσὶ βαθυνομέναις ξανθόχροα πηλὸν ἀφύσσω 180
γείτονος ἐκ ποταμοῖο. Καὶ αἰόλον ὑψόθι νώτου
δέρμα περιστορέσας ῥαχίης ἐπεβήσατο ταύρου·
καὶ βοέαις πλευρῇσι νόθην μᾶστιγα τιταίνων,
εὐχαίτην ἄτε πῶλον, ἐὸν μᾶστιζε φονῆα³¹⁵.

³¹⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 313, pp. 35-36.

Repentinamente, un toro errante descendió a la carrera entre las escarpadas rocas de un modo imprevisto. Traía su lengua afuera apoyada sobre los abiertos labios de su boca, mostrando su sed. Bebió y de inmediato se detuvo ante el muchacho como si reconociera en él al pastor que lo asiste. Por lo pronto, el muchacho no se atrevió a tocar el curvo cuerno de su frente. Mientras tanto, el invisible toro arrojaba entre continuos bufidos la bebida de su espaciosa garganta. La humedad de las gotas que caían salpicaron al adolescente como testimonio de las cosas venideras, pues los bueyes que andan fatigosamente por tierra alrededor de la interminable vuelta circular de la noria bañan con el agua los frutos de la vid.

El audaz muchacho se apostó en frente de la cabeza del toro y decidido ahora tocó el arqueado cuerno con intrépida mano. Él se hallaba excitado por el aguijón del deseo del buey que pace en los bosques y quiso entonces conducir al montaraz toro aún no uncido al yugo. Arrancó las hojas de los tupidos pastizales y trenzó una suerte de lazo con verdes cañas, con los retoños más aguzados. E incluso fabricó con puntas bien entrelazadas y dobladas en intrincados círculos algo así como un freno. Además, adornó el cuerpo del toro con pétalos humedecidos en rocío; le sujetó rosas alrededor de su lomo; suspendió sobre su frente el lirio y el narciso y colgó de su cuello una anémona de color rojo púrpura. Tras ello, sumergió sus manos en las profundidades del vecino río y extrajo amarillento fango con el que doró de ambos lados sus dos cuernos. Finalmente, tendió una abigarrada piel sobre lo alto de su lomo y montó el espinazo del toro. Blandió el artificioso látigo sobre los flancos del buey y montado lo azotó como si fuera un potro de largas crines³¹⁶.

Los motivos del texto que nos recuerdan nuestro mito son los siguientes: en primer lugar el hecho de que un toro descienda ante Ámpelo, como los de la vacada de Agénor bajan desde la montaña hasta la playa; en segundo lugar, el hecho de que el joven, como Europa, no se atreva a tocar al toro detenido ante él; el que el buey bufe como el de Europa muge; la alusión a las cosas venideras; el que Ámpelo del mismo modo que la virgen tiria corone con flores a la bestia; y que, finalmente nuestro joven protagonista se suba sobre el toro del mismo modo que lo hizo la descuidada Europa.

Así pues, nos parece que el fragmento de Nono podría estar inspirado en parte en la estructura y mitemas del mito de Europa según Ovidio, al que es probable que hubiese

³¹⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 282, pp. 308-309.

leído. El hecho de que este relato de diferente contenido retome un modelo diferente para desarrollar otra diégesis se repetirá en Tirso de Molina.

En el canto XVI de las *Dionisiacas*, Nono narra los amores de Nicea y Dioniso. En los versos 49-55 el dios del vino manifiesta que por su pasión por la náyade también se metamorfosearía en toro y la llevaría a través de las aguas como hizo su padre con Europa:

“ Ἦθελον ἱμεῖρων πολυδαίδαλον εἶδος ἀμεῖψαι·
 εἰ μὴ ἐρητύει με σέβας πατρώιον αἰδοῦς, 50
 καί κεν ἐγὼ Τυρίοιο δι’ ὕδατος ὑγροπόρος βοῦς
 ἄβροχον ἐν πελάγεσσιν ἐμὴν Νίκαιαν αἰείρων
 ἔπλεον, Εὐρώπης ἅτε νυμφίος, ὡς ἀέκων δέ
 νῶτον ἐμὸν δονέεσκον, ὀρινομένης ἴνα κούρης
 δεξιτερὴ πάνλευκος ἐμῆς δράζοιτο κεραίης”³¹⁷. 55

“Ojalá pudiera yo adaptar mil formas variadas para expresar mi deseo. Si no lo hago es porque me retiene el pudor y el respeto a mi padre. Mas yo también marcharía a través de las aguas de Tiro, transformado en toro que camina sobre las aguas, y llevaría por entre las olas a mi Nice, a salvo del mar, a modo del novio de Europa. Sin quererlo sacudiría el lomo, y la niña se asustaría, agarrándose con su blanquísima diestra a mi cornamenta”³¹⁸.

Los motivos propios del mito son perfectamente reconocibles en el breve fragmento: la jornada marina, el espacio mitológico centrado en Tiro, el miedo de la joven y, por último, su imagen agarrando el cuerno del dios.

Y en XVI, 87-90, Dioniso se ofrece a llevar a la silvestre Nicea sus aparejos de caza, que no le cansarán como no lo hizo al toro marino cargar con Europa:

“[...] Οὐ μογέω δέ

³¹⁷ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, VI, ed. de B. Gerlaud, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1994), pp. 111-112.

³¹⁸ Cf. Nono de Panopolis, *Dionisiacas. Cantos XIII-XXIV*, ed. de D. Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2001, p. 143.

αὐτὸς ἐμοῖς ὅμοισιν ἐμὴν Νίκαιαν ἀείρων.
 Οὐ μὲν ἐγὼ γενετῆρος ὑπέρτερος· ἐν ῥοθίοις γάρ
 Εὐρώπην ἀδίαντον ἐκούφισε ποντοπόρος βοῦς³¹⁹.

90

“No me ha de fatigar la carga de mi Nicea sobre los hombros, mas no pretendo superar a mi padre, que llevó en forma de toro marino a Europa sana y salva por entre las olas”³²⁰.

En el canto XXIII, se da la lucha entre el río Hidaspes y Dioniso, en el fragor del combate éste intenta abrasar al río, pero Océano sale en su defensa y pide ayuda a Tetis para anegar a todos los dioses celestes incluido Zeus, al que recuerda como el toro de Europa (vv. 303-307):

“[...]. Ἐγρεο, Τηθύς,
 ὕδασιν αἰθέρος ἄστρον καλύψομεν, ὄφρα νοήσω
 Ταῦρον, ἀκυμάντοιο πάλαι πλωτῆρα θαλάσσης,
 κύμασι λαβροτέροις πεφορημένον ὕγρον ὀδίτην,
 Εὐρώπης μετὰ λέκτρον³²¹.”

305

“¡Despierta, Tetis! Ocultemos los astros del firmamento entre nuestras aguas, para que pueda yo ver a Tauro, que otrora nadaba también en un mar sin oleaje, llevado por olas más violentas como un marino errabundo en pos del lecho de Europa”³²².

En el canto XXXI, encontramos a Hera tramando males contra Dioniso y suplicando a Afrodita su ceñidor para arrastrar a Zeus al tálamo y retirarlo así del combate contra los indios, ya que está ayudando en la guerra contra éstos a su hijo. Cuando la esposa del Crónida se presenta ante la diosa del amor, ésta, al contemplar su cara afligida, la pregunta por los enredos amorosos de su esposo recurriendo otra vez más al catálogo de amores mortales entre los que se encuentra Europa. Las palabras son éstas (vv. 215-216):

³¹⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 317, p. 113.

³²⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 318, p. 145.

³²¹ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, VIII, ed. de N. Hopkinson y F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1994), p. 143.

³²² Cf. *op. cit.* en la n. 318, p. 299.

“Μὴ πάλιν ἔπλετο ταῦρος ἐν ὕδασιν ὑγρὸς ὁδίτης; 215
Τίς πάλιν Εὐρώπῃ σε βιάζεται”³²³

“¿No se habrá convertido de nuevo en toro para recorrer las húmedas aguas? ¿Acaso es Europa la que te disgusta otra vez?”³²⁴

En XXXIII, 286-287, Nono nos presenta a Morreo enamorado vagando por la noche y contemplando los astros, uno de los cuales es Tauro; la relación con el catasterismo es clara:

ἡέρι πεπταμένην μετανεύμενος αἴθριον ἀυλήν
νυμφίον Εὐρώπης ἐπεδέρκετο, Ταῦρον Ὀλύμπου.³²⁵

y así contempló por los espacios celestes que se extienden al abierto al novio de Europa, ese toro del Olimpo³²⁶.

En el canto XXXV, Dioniso, tras haber sido enloquecido por Hera y haberse apartado de su ejército, recupera la razón y arenga a sus maltrechas tropas en su ausencia. En este contexto se avergüenza por no haber protegido a sus hombres entre los que se encuentra Asterio, convertido aquí en hijo de Minos. La referencia a la descendencia de Europa está en los versos finales del canto (384-386):

“αἰδέομαι Μίνωι φανήμεναι· ἐν κλισίῃ γάρ
Ἀστέριος μογέει βεβολημένος, ὃν πλεον ἄλλων 385
ρύσομαι· Εὐρώπης γὰρ ἔχει γένος”³²⁷

³²³ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, X, ed. de F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1997), p. 69.

³²⁴ Cf. Nono de Panópolis, *Dionisiácas. Cantos XXV-XXXVI*, ed. de D. Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2004, p. 186.

³²⁵ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, XI, ed. de B. Gerlaud, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 88.

³²⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 324, p. 220.

³²⁷ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, XII, ed. de H. Frangoulis et B. Gerlaud, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 62.

“Me avergüenzo de mostrarme ante Minos, pues en su cabaña sufre herido Asterio, a quien he de auxiliar con más razón que a los demás. Él tiene la estirpe de Europa”³²⁸

Otra alusión a nuestro mito se encuentra en el canto XXXVIII, 393-397. En éste se narra el mito de Faetón. El joven en su caótica carrera por el cielo topa con la constelación de Tauro, resultado del catasterismo del toro que navegó por las aguas:

Καὶ δροσεραῖς νιφάδεσσι διάβροχον αὐχένα τείνων
 νυμφίος Εὐρώπης μυκήσατο Ταῦρος Ὀλύμπου,
 εἰς δρόμον ὀρθώσας πόδα καμπύλον· ὄξυτενὲς δέ 395
 δοχμώσας Φαέθοντι κέρας λοξοῖο μετώπου
 οὐρανίην φλογερῇσιν ἐπέκτυπεν ἄντυγα χηλαῖς.³²⁹

El novio de Europa, toro del Olimpo, lanzó un mugido tensando el cuello empapado de copos de nieve, enderezando los pies doblados por la carrera. Y tras inclinar la afilada cornamenta de su frente, enfilando de través a Faetonte, pisoteó con pezuñas llameantes los contornos del firmamento³³⁰.

Y algún motivo tradicional del mito asoma: el color nívneo, el mugido, los cuernos, el cuello.

En XL, 356-359, contemplamos a Dioniso en Tiro contemplando las estancias del palacio de Agénor:

καὶ προγόνου δόμον εἶδεν Ἀγήνορος, ἔδρακεν αὐλᾶς
 καὶ θάλαμον Κάδμοιο, καὶ ἀρπαμένης ποτὲ νύμφης
 Εὐρώπης ἀφύλακτον ἐδύσατο παρθενεῶνα,
 μνηστὶν ἔχων κερόεντος ἐοῦ Διός.³³¹

³²⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 324, p. 263.

³²⁹ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, XIV, ed. de B. Simon, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1999), p. 62.

³³⁰ Cf. Nono de Panópolis, *Dionisiacas. Cantos XXXVII-XLVIII*, ed. de D. Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2008, p. 94.

³³¹ Cf. *op. cit.* en la n. 329, p. 176.

Vio el palacio de su antepasado Agenor, contempló los aposentos y el tálamo de Cadmo, y entró en la cámara virginal sin guardar de Europa, la novia antaño raptada, teniendo en el recuerdo a su Zeus con cuernos³³².

En XLI, 237-246, leemos el deseo, semejante al de Europa, que la virgen Béroe despierta en Zeus:

Ἀσσυρίην δ' ἑτέρην δεδοκημένος ἄζυγα κούρην
 Ζεὺς πάλιν ἐπτοίητο, καὶ ἤθελεν εἶδος ἀμείψαι·
 καὶ νύ κε φόρτον Ἔρωτος ἔχων ταυρώπιδι μορφῇ
 ακροβαφῆς πεφόρητο δι' ὕδατος ἵχνος ἐρέσσων, 240
 κουφίζων ἀδίατον ὑπὲρ νότοιο γυναῖκα,
 εἰ μὴ μνηστὶς ἔρυκε βοοκράϊρων ὕμεναίων
 Σιδονίς, ἀστερόεν δὲ μέλος ζηλήμονι λαιμῷ
 νυμφίος Εὐρώπης μυκήσατο, Ταῦρος Ὀλύμπου,
 μὴ βοὸς ἰσοτύποιο δι' αἰθέρος εἰκόνα τεύχων 245
 ποντοπόρων στήσειε νεώτερον ἄστρον Ἐρώτων³³³.

Y otra vez Zeus se turbó por el deseo de una nueva muchacha asiria sin desposar, tanto que deseó cambiar de forma. Y de cierto que hubiera acarreado la carga del Amor tomando forma de toro e impulsándose con sus patas a través de las aguas, flotando por encima y llevando sobre el lomo a una mujer sin dejar que se mojara. Lo hubiera hecho, de no ser porque le retuvo el recuerdo de los himeneos de cornamenta bovina en Sidón, y mugió una melodía celeste con celosa voz el novio de Europa, toro del Olimpo, no fuera a ser que crease la imagen de otro toro que marchara igualmente a través del firmamento y pusiera allí un nuevo astro de los Amores que surcan el ponto³³⁴.

En el canto XLII, Dioniso bebe de la fuente de la que lo ha hecho Béroe. La ninfa de las aguas le anuncia que la sed del amor no se apagará por mucho que beba. Como

³³² Cf. *op. cit.* en la n. 330, pp. 136-137.

³³³ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, XV, ed. de P. Chuvin et M. C. Fayant, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 40.

³³⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 330, pp. 159-160.

ejemplo le recuerda a su padre surcando las aguas rumbo a Creta en estos tres versos (102-104):

Εἶρεο σὸν γενέτην, ὅτι τηλίκον οἶδμα περήσας
 νυμφίος Εὐρώπης οὐκ ἔσβησεν ἱμερόεν πῦρ,
 ἀλλ' ἔτι μᾶλλον ἔκαμινεν ἐν ὕδασιν³³⁵.

“Pregúntale a tu padre, puesto que tras cruzar enormes olas como galán de Europa, no pudo extinguir el fuego del deseo, sino que sufrió aún más entre las aguas”³³⁶.

En el canto XLVI, Dioniso se encuentra en Tebas. Penteo se enfrenta a él y duda de su divinidad. Uno de los argumentos que utiliza es que Zeus nunca antes había matado a ninguna amante como hizo con Sémele. De nuevo, una vez más, nos encontramos con el catálogo de amores de Zeus en el que está nuestra princesa (vv. 31-32) utilizada como ejemplo:

“Καὶ γνωτὴν ἀδόνητον ἐμοῦ Κάδμοιο κομίζων
 Εὐρώπην ἐφύλαξε, καὶ οὐκ ἔκρυσσε θαλάσση”³³⁷.

“A la hermana de mi Cadmo, a Europa, la llevó sin sacudirla sobre su espalda y no la ocultó en el mar”³³⁸.

En el canto XLVII, asistimos a la lucha de los árgivos, asistidos por Hera, contra Dioniso. En el combate Perseo mata a Ariadna. Finalmente Hermes intenta poner paz entre el héroe y el dios. Al referirse a la muerte de la esposa de Dioniso, encontramos otra vez a Europa (vv. 694-697) como ejemplo que ilustra la mortalidad de los hombres:

Οὐ λῖνα Μοιράων ἐπιπείθεται· οὐρανοῦ γάρ
 κάθθανεν Ἥλεκτρη, Διὸς εὐνέτις, ὄχρετο δ' αὐτὴ 695

³³⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 333, p. 83.

³³⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 330, p. 175.

³³⁷ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, XVI, ed. de B. Simon, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 139.

³³⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 330, p. 254.

σῶ Διὶ νυμφευθεῖσα κασιγνήτη σέο Κάδμου
Εὐρώπη μετὰ λέκτρον Ὀλύμπιον,³³⁹

“No se puede mandar sobre los hilos de la Moira. Electra, la amante de Zeus, también murió. Se fue al otro mundo la propia Europa, hermana de tu Cadmo, que se casó con tu Zeus,”³⁴⁰

Termina aquí este extensísimo catálogo de citas. Sin duda Europa acude al cálamo de Nono una y otra vez porque Dioniso es de ascendencia cretense y se liga a Creta por Ariadna; y porque, a la vez, participa del ciclo tebano. Asimismo, la narración de la historia de Dioniso desde sus orígenes hace que estos dos ciclos mitológicos sean desarrollados por el poeta. En estos fragmentos hay variados detalles que recrean ampliamente nuestro mito. Por un lado, la narración del mito de Europa con los consabidos motivos comunes y arquetípicos, ya conocidos por diversos autores, Mosco, Ovidio. Por otro lado, el episodio original del marino que contempla la travesía del dios, que no tuvo emulación posterior en las letras españolas. Hay una tercera cuestión que queremos destacar, la utilización del mito de Europa ligado al catálogo de los *furta* de Zeus como ejemplo en todo tipo de argumentos y discursos. Los versos de Nono, aunque fueron conocidos en España³⁴¹, no han tenido muchos imitadores directos ni han fijado su impronta en nuestras letras en relación con el rapto de Europa. El caso en que mejor podemos reconocer su influencia es en la *Fábula de La Europa* del Conde de Villamediana, traducción de la de Marino que imitaba a Mosco y a Nono³⁴²; por lo tanto, de forma secundaria.

³³⁹ Cf. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, XVII, ed. de M. C. Fayant, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 2000), p. 119.

³⁴⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 330, p. 299.

³⁴¹ Cf. D. Hernández de la Fuente, “Nono y las *Dionisíacas* en España”, *Faventia*, 28, 1-2 (2006) 147-174.

³⁴² Cf. J. M. Rozas López, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 72-73.

1.3.18. Antología latina

La *Antología latina* está recogida fundamentalmente en el *Codex Salmasianus*, que data del siglo IX y compila en general piezas compuestas hacia el siglo V o más antiguas en algún caso³⁴³.

Pues bien, en esta colección encontramos varios poemas en los que aparece nuestro mito. El primero de ellos, titulado *Europa*, es el 14:

<i>Vulneris inpatiens hominum rerumque repertor</i>	
<i>et faciem tauro propior descendit ad undas.</i>	
<i>Europam niuei solatur amore iuuenci.</i>	
<i>Dulcibus illa quidem inlecebris in litore sicco</i>	
<i>luserat, insignis facie, candore niuali.</i>	5
<i>Saucius at quadrupes saltus ingressus apertos</i>	
<i>forte fuit iuxta, superi regnator Olympi,</i>	
<i>obtulerat qui se ignotum uenientibus ultro</i>	
<i>virginibus Tyriis aurata fronte iuuencum.</i>	
<i>At circum late comites per litora passim</i>	10
<i>diffugiunt uisu exsanguis taurumque relinquunt,</i>	
<i>sola (nouum dictu) contra stetit ora iuuenci</i>	
<i>ante Iouem: nam te uoluit rex magnus Olympi.</i>	
<i>Hunc Phoenissa tenet uasta se mole mouentem</i>	
<i>purpureosque iacit flores omnemque pererrat,</i>	15
<i>ille autem spissa iacuit reuolutus harena.</i>	
<i>Inponit regina manum patiensque pericli</i>	
<i>mollibus intexens ornabat cornua sertis.</i>	
<i>Hunc ubi contiguum summo tenuis attigit ore</i>	
<i>et super incumbens sertis et fronde coronat –</i>	20
<i>iam iam nulla mora est- animum labefactus amore</i>	
<i>accepit uenientem ac mollibus extulit undis.</i>	
<i>Illi (sensit enim tuus, o clarissime, frater)</i>	
<i>subsidunt undae, strauerunt aequora uenti.</i>	

³⁴³ Cf. *Antología latina*, ed. de F. Socas Gavilán, Madrid, Gredos, 2011, p. 9.

Nunc pelagi nymphae crinem de more solutae 25
suspensum et pariter comitique onerique timentem

.....

Egregia interea summa sublimis ab unda
prona petit maria et pelago decurrit aperto.
Tunc laeua taurum cornu tenet inscia culpae
obliquatque sinus in ventum auramque patentem: 30
ille, manu patiens, uero properabat amore,
et ductus cornu rex omnipotentis Olympi
insuetum per iter tacitis subremiga[t u]ndis;
*perfidus, alta petens abducta uirgine praedo*³⁴⁴.

Cuya traducción al castellano es ésta:

Incapaz de soportar su herida, el creador de hombres
y cosas, con aspecto más bien de toro se adentra en las aguas.
A Europa consuela con el cariño de un blanco novillo.
Entre dulces halagos ella a la sazón en seca ribera
jugaba, hermosa de cara, pálida con blancor de nieve. 5
Pero el cuadrúpedo malherido, se adentra en anchos sotos
y por acaso llega delante, el monarca del alto Olimpo,
que sin ser conocido, como novillo de dorada frente,
se presentó ante las doncellas de Tiro que allá acudían.
Pero estas compañeras suyas huyen por los alrededores 10
de la playa, inmutadas al verlo, y se alejan del toro.
Ella sola (nadie lo dijera) quedó frente al novillo,
ante Júpiter: ¡es que el gran rey del Olimpo a ti te quería!
La fenicia lo abraza, mientras él se mueve con su vasta
mole, y le arroja flores coloradas y lo recorre entero; 15
él por su lado se acuesta y revuelca en la espesa arena.
La reina le pone encima la mano y, arrostrando el peligro,
le adornaba los cuernos con las suaves guirnaldas que tejía.

³⁴⁴ Cf. *Anthologia Latina*, I, 1, ed. de A. Riese, Lipsiae, Teubneri, 1869, pp. 37-39.

Cuando luego se le arrima cerca y hasta la cara le llega
 y, montándose encima, lo corona de guirnaldas y frondas, 20
 ya no hay tardanza, no. Con el alma que se le derrite de amor
 la coge al llegar y en volandas la lleva por las mansas aguas.
 Para él (pues de todo se dio cuenta, oh excelso, tu hermano)
 se achantan las olas, los vientos allanan los mares.
 Ahora las ninfas del ponto, con las melenas sueltas como suelen, 25
 al que llevan encima y teme por su compañera y carga

.....

Destacada, mientras, y levantada por encima de las aguas
 viaja hacia el ponto sumiso y corre en mar abierto.
 Entonces con su izquierda sujeta inocente un cuerno del toro
 y abomba la pechera contra el viento y la ancha brisa. 30
 Él, soportando aquella mano, con inaudito amor se lanzaba
 y, aunque rey del Olimpo poderoso, llevado por un cuerno
 a través de un camino desusado, rema entre las olas calladas,
 llevando mar adentro, como pirata traidor, a la doncella raptada³⁴⁵.

Lo que en primer lugar nos sorprende es la presencia en el texto de la retrospección como recurso para narrar el mito. Tras la representación del episodio del adentramiento en el mar en los tres primeros versos, se recuerda lo anterior. El poeta anónimo desecha algunos mitemas imprescindibles para señalar claramente como su hipotexto el de Ovidio: el episodio de Mercurio, la alusión a la pérdida de la majestad a causa del amor, la descripción del toro, el besamanos, las olas que mojan los pies de la doncella, la nominación del continente. Sin embargo, están presentes otros habituales: el juego de la princesa con su comitiva en la playa de Tiro (vv. 4-5); la aparición del dios toro ante las muchachas (vv. 6-9); la permanencia de Europa junto al toro aunque sus compañeras se asusten (vv. 10-13); los juegos entre el dios y la virgen: la muchacha lo acaricia, le corona los cuernos con guirnaldas (en el v. 18 la secuencia *cornua sertis* es idéntica a la que podemos leer en el v. 867 del libro II de las *Metamorfosis* de Ovidio, así que parece que

³⁴⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 343, pp. 103-104.

quien escribiese esta pieza también pudo leer la de Ovidio); el dios se revuelca en la arena (vv. 14-18); la princesa se monta sobre el buey (vv. 19-20); el adentramiento en el mar (vv. 21-22), aunque se produce rápidamente sin seguir el lento patrón ovidiano; la estampa de la joven sobre el dios con las ropas al viento y sujeta al cuerno (vv. 29-30).

Por otro lado, el poema incorpora la pacificación de las aguas y el cortejo marino (vv. 23-28) que leímos en Mosco o en Luciano. La laguna entre las dos partes del poema nos impide saber si los primeros versos de la segunda (vv. 27-28) hacen referencia, como sospechamos, al miedo de Europa a las aguas y a cómo por este motivo el dios la alza por encima de ellas y para que no se moje las plantas.

Por último, el cierre (vv. 31-34) recoge la racionalización que ya veíamos en Heródoto y que convierte al dios en un pirata.

No creemos que podamos decir que el texto está directamente relacionado con el modelo de las *Metamorfosis*, pues, aunque comparten motivos, la falta de los marcadores originales de Ovidio y, por tanto, el alejamiento intertextual de los presentes hace pensar más en el uso común de una materia conocida. Ahora bien, sí nos parece que el autor de esta pieza conocía sin duda los textos anteriores que contaminó, a saber, Mosco, Ovidio, Luciano.

El fragmento 143, también titulado *De Europa*, dice así:

*Terga bouis credens Europa ascendit alumni
inseditque Ioui non reuisura patrem.
Fraude suos genitor celat uel complet amores,
nam deus in tauri corpore praedo latet*³⁴⁶.

Europa montó confiada en los lomos del buey que crió
y se sentó sobre Júpiter para nunca más ver a su padre.

³⁴⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 344, p. 119.

Con engaño el Engendrador esconde o cumple sus amoríos:
 porque en el cuerpo del toro se esconde un dios pirata³⁴⁷.

La insistencia en la identificación de Júpiter con un dios pirata, nos hace pensar en que el autor de estos versos conocía sin duda el fragmento 14, que acabamos de analizar, y también la racionalización que implica.

Nuevamente, podemos observar motivos que podemos considerar tomados del acervo común: la monta sobre el dios de la confiada joven, el dios convertido en toro, y que ya conocemos. Como novedad, si aceptamos la traducción ofrecida por Socas, el apunte de que el toro fue criado por la princesa; pero esta interpretación sería contradictoria con todos los demás textos. Sin embargo, pensamos que la palabra *alumni* debe ser traducida por un término como “educado”, que en este caso equivaldría a “inofensivo” o “dócil”. Esta traducción se avendría más con lo que creemos el significado del texto y el sentido de la historia según hemos visto tantas veces: que una confiada Europa se subió sobre las espaldas de un toro manso.

En el poema 144, bajo el título *Aliter (De otra manera)* es una variación del anterior:

*Mentitus taurum Europam Iuppiter aufert,
 virgineos ardens pandere fraude sinus.
 Humani tandem uenia donentur amores,
 si tibi, summe deum, dulcia furta placent*³⁴⁸.

Fingiéndose toro Júpiter se lleva a Europa,
 ansioso de abrir con engaño su seno virginal.
 Demos la venia por eso a los amoríos de los hombres,
 si a ti, dios supremo, te agradan dulces enredos³⁴⁹.

³⁴⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 343, p. 195.

³⁴⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 344, p. 119.

³⁴⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 343, p. 195.

El mensaje ético es claro: manifiesta comprensión ante las debilidades amorosas de los hombres, pues el padre de todos los dioses las tiene.

La pieza 199 es una composición del poeta Vespa, del que nada conocemos, al que se sitúa en el s. III, adscrito a la Segunda Sofística y los *novelli*, titulada *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* (*Juicio del cocinero y el panadero ante el tribunal de Vulcano*). Las disputas son un género carnalesco de gran éxito en la Edad Media. El ejemplo más socorrido en nuestra literatura es la muy conocida entre el pícaro romano y el sabio griego compuesta por Juan Ruiz. Pues bien, esta composición humorística, como su título indica, presenta a dos litigantes discutiendo sobre quien es más útil con su arte ante Vulcano como juez. La fórmula es inmemorial, ya la utilizó Aristófanes para enfrentar a Esquilo y Eurípides ante Dioniso. El cocinero finaliza su discurso antes de que el dios dicte su sentencia con un juego en el que asocia diversos mitos, entre ellos el nuestro, y sus habilidades culinarias:

*Partes quisque suas tollit, qui cenat apud me.
Vngellam †Ydippi, sycotum pono Promethei,
Pentheo pono caput, ficatum do Tityoni; 85
solus aqualiculum reddi sibi Tantalus orat.
Ceruina Acteon tollit, Meleager aprinam,
agninam Pelias, taurinam lingulus Ajax.
Orpheu, tu tollis chordas, Leandre lacertos;
me sterilem Niobe, linguam Philomela rogant me. 90
Pluma Philocteta †meruit; rogat Icarus alas;
Bubula Pasiphae, Europe bubula poscit.
Auratam Danae, cycnum bene condio Leda³⁵⁰.*

Cada cual, si conmigo cena, se llevará lo debido:
patitas sirvo a Edipo, hígado a Prometeo,
a Penteo le sirvo cabeza, doy asaduras a Titión, 85
Tántalo sediento ruega que le den otra vez aguachirle,
Acteón toma carne de ciervo, Meleagro de jabalí,

³⁵⁰ Cf. *Op. cit.* en la n. 344, p. 143.

de cordero Pelias, de toro Áyax el larguirucho;
 Orfeo, tú tomarás tripas y tú, Leandro, brazos;
 me piden cerda no parida Níobe y lengua Filomela, 90
 la pluma corresponde a Filoctetes, Ícaro pide alas,
 carne de buey exige Pasífae, carne de buey Europa,
 a Dánae le sazona bien la dorada y a Leda el cisne³⁵¹.

Como es evidente, el texto no es sustancial para nuestro estudio, aparte de la referencia en sí misma; y de que podamos señalar su tono carnavalesco y desmitificador como una vía de expresión transitada sin pausa a través de los siglos por los autores que modelaban la materia mitológica.

Asimismo, en la *Antología latina* encontramos una curiosa obra titulada *El banquete de los doce sabios* o también *Poemas de los doce sabios*, la cual presenta doce conjuntos temáticos desarrollados por doce poetas, seguramente ficticios. La obra tal vez fue compuesta por Lactancio³⁵². En el conjunto XI, titulado *Los doce signos del zodiaco en seis versos*, en el poema 616, el poeta ficticio Hilasio alude a nuestro mito en su composición:

*Proditor est Helles et proditor Europaeus
 et Gemini iuvenes et pressus ab Hercule Cancer,
 horrendusque Leo sequitur cum Virgine sancta
 Libraque lance pari et violentus acumine caudae,
 inde sagittiferi facies senis et Capricornus,
 et qui portat aquam puer urniger, et duo Pisces*³⁵³.

Está el que engañó a Hele y el que engañó a Europa
 y los jóvenes Gemelos y el Cangrejo aplastado por Hércules,
 y les sigue el León espantoso junto a la Virgen santa,
 y la Balanza de igualados platillos y el que agrede con la Espina
 de su Cola, luego el rostro del viejo Saetero y el Cuerno de cabra,

³⁵¹ Cf. *op. cit.* en la n. 343, p. 223-224.

³⁵² Cf. *op. cit.* en la n. 343, p. 459.

³⁵³ Cf. *Anthologia Latina*, I, 2, ed. de F. Buecheler, A. Riese, E. Lommatzsch, Amsterdam, Hakkert, 1972 (*editio stereotypa*, Lipsiae, Teubner, 1906), p. 91.

y el Mozo que en el cántaro lleva el agua, y los dos Peces³⁵⁴.

Como se puede imaginar, en este juego no es Hilasio el único que se sirve del robador de Europa para nombrar el signo de Tauro. Así también en la pieza 623 lo hace otro ficticio Basilio:

*Lanigeri ductor gregis, Europae quoque vector
et duo Tyndaridae, tum Cancer sole perustus
Herculeaque manu pressus Leo et optima Virgo,
hinc trutinae species venit armatusque veneno
Scorpius atque sagittifer aequoreique Capri frons,
quique urnam gerit et Pisces, duo signa sub uno*³⁵⁵.

El Guía de la lanosa manada, también el Portador de Europa
y los dos Tindáridas, luego el Cangrejo tostado por el sol
y el León ahogado por la mano de Hércules y la Virgen tan buena,
después viene la figura del Peso y el Escorpión armado
de veneno y el Saetero y la testuz del Cabrío marinero,
y el que acarrea el Cántaro y los Peces, dos signos en uno³⁵⁶.

Hemos reproducido los seis versos completos de las dos piezas para que se vea claramente el juego poético de habilidad. Es claro que las alusiones a nuestro mito no aportan nada que no conozcamos. Aunque sí confirman que el mito seguía siendo bien conocido y utilizado en la *Antigüedad* tardía.

En conclusión, la *Antología latina* nos muestra claramente cómo en torno al siglo V el mito era bien conocido y los diversos tratamientos que podía tener, desde la narración poética, hasta el juego erudito, pasando por el tratamiento carnavalesco. En la poesía española la colección apenas ha tenido influencia³⁵⁷.

³⁵⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 343, p. 482.

³⁵⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 353, pp. 93-94.

³⁵⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 343, p. 484.

³⁵⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 343, pp. 38-43.

1.3.19. Anacreónticas

Esta colección anónima de breves poemas es de difícil datación. Es aceptado que los poemas debieron ser compuestos entre los siglos II y VI³⁵⁸. Por esta razón, porque seguramente pertenecen en su mayor parte a la *Antigüedad* tardía, es por lo que la ubicamos aquí. Del conjunto de sesenta piezas que compone la compilación nos interesa la anacreóntica 54, titulada *Sobre Europa*³⁵⁹:

Ὁ ταῦρος οὗτος, ὦ παῖ,
δοκεῖ τις εἶναί μοι Ζεύς,
φέρει γὰρ ἀμφὶ νώτοις
Σιδωνίαν γυναῖκα
παρὰ δὴ πόντον εὐρύν,
τέμνει δὲ κύμα χηλαῖς.
οὐκ ἄν οὔν ταῦρος ἄλλος
ἐξ ἀγέλης ἐλασθεῖς
ἔπλευσε τὴν θάλασσαν,
εἰ μὴ μόνος ἐκεῖνος;

Ese toro, muchacho, paréceme que es Zeus, pues lleva en su lomo a la dama de Sidón a través del ancho mar y una ola hiende con sus pezuñas.

¿Otro toro acaso, de manada apartado, navegaría en la mar excepto aquél tan sólo?

Parece evidente que la primera parte del poema es el reflejo de una representación plástica del mito, ya sea escultórica o pictórica. Y en cuanto al contenido de los versos, nos presenta esquemáticamente los elementos básicos del mito, ya harto conocidos: el dios convertido en toro, Europa sobre la bestia, la geografía mítica de Sidón por medio de la perífrasis con que se nombra a la princesa y la travesía marina; las pezuñas como remos provendrían de Mosco.

³⁵⁸ Sobre el complejo problema de la datación, cf. *Anacreónticas*, ed. de M. Brioso Sánchez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, pp. XXVII-XLVI.

³⁵⁹ Tanto el original como la traducción están tomados de la edición citada en la nota anterior, p. 51.

Asimismo, este poema dio lugar a dos traducciones parafrásticas realizadas en el *Siglo de Oro* por Quevedo y Villegas, de las que también hablaremos en su lugar.

En conclusión, los textos antiguos posteriores a Ovidio recogen los materiales arquetípicos sin que haya demasiados motivos nuevos que podamos reconocer en las letras españolas. Cabría destacar el de Eros como conductor de Zeus en Aquiles Tacio o el del marino que contempla el séquito marino de Zeus en la travesía hacia Creta en Nono. Por otro lado se profundiza en la actitud moralista y de rechazo en los autores cristianos. Al contrario se incide en la narración carnavalesca, siendo sus exponentes Apuleyo y Luciano. Con respecto a los géneros, añadimos como receptáculo de nuestro mito la novela de Aquiles Tacio y Apuleyo. Finalmente, la *Anacreóntica* 54 ofreció, como hemos dicho, un dechado que fue imitado sin éxito en el siglo XVII.

Debemos ahora, adentrarnos en las otras vías de transmisión del mito, los manuales mitográficos en primer lugar y las traducciones posteriormente.

1.4. Textos medievales y tratados humanísticos

Hemos visto cómo ya en la *Antigüedad* muchas de las fuentes recogen nuestro mito a través de textos mitográficos. La composición y utilización de estos manuales u otros compendios de carácter enciclopédico con contenido mítico constituyen en sí una tradición muy importante que se perpetúa en la *Edad Media* y el *Siglo de Oro*³⁶⁰. En el *Medievo* se suman a éstos alegorizaciones y racionalizaciones en diversas formas textuales. A continuación los estudiaremos siguiendo este mismo orden cronológico. No podemos aquí hacer un estudio de esta gran cantidad de textos ni de sus complejísimas relaciones e influencias mutuas a lo largo de los siglos en lo que se refiere a fuentes, noticias de primera o segunda mano, tratamiento de los materiales, citas, comentarios, escolios, glosas, traducciones, aportaciones originales de los diversos compiladores o transmisión textual. Nos damos cuenta de que es un asunto tan extenso y complejo que, aparte de superar nuestra capacidad, es en sí mismo tema para varias tesis doctorales. Por encima de todo ello, nos interesa recalcar que Ovidio y nuestro mito están recogidos y transmitidos de forma inalterable en toda esta tradición, ya sea a través del texto original o por medio de testimonios secundarios. No podía ser de otro modo, pues fue una de las principales fuentes, si no la más importante, de esta literatura. Para confirmarlo, estudiaremos someramente alguno de estos testimonios. Unificamos en un mismo epígrafe los textos medievales y los tratados renacentistas porque, aunque con el tiempo variaron en su concepción, los consideramos integrantes de una misma tradición.

Tal y como dice Seznec en su libro, la mitología clásica y, por tanto, el mundo en que se enmarca, no desapareció en la *Edad Media*, sino que, por el contrario, se desarrolló bajo concepciones ya formadas en la *Antigüedad* por medio de las moralizaciones de Ovidio y las alegorías o racionalizaciones evemeristas que ofrecían los compendios

³⁶⁰ Acerca de éstos, cf.: J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983 (1.ª ed., 1940); Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, pp. 81-87; W. G. Chapman, “Las comedias mitológicas de Calderón”, *Revista de Literatura*, 5 (1954) 35-67, pp. 43-51; R. M.ª Iglesias Montiel y M.ª C. Álvarez Morán, “Los manuales mitológicos del Renacimiento”, *Auster*, 3 (1998) 83-99.

mitológicos y los comentarios³⁶¹. Nos ha parecido necesario enumerar al menos alguno de los textos más representativos de esta época, pues funcionan de dos modos: como “puente entre las fuentes y los tratamientos literarios del mito”³⁶², es decir, y los escritores que los manejaban, y como modelo interpretativo por el cual puede optar el autor que lo lee. El resto de los manuales mitológicos que estudiaremos más abajo, aunque más modernos, como veremos, en muchos de sus aspectos son medievales en su concepción e interpretación y son eslabones de esta tradición de que hablamos con las mismas funciones.

Así pues, el evemerismo y la alegoría, que venían de muy lejos, pasando por Isidoro de Sevilla o Fulgencio en la primera *Edad Media* entre otros, puede observarse en las obras siguientes: la exégesis de las *Metamorfosis* de Arnulfo de Orleans, de la segunda mitad del siglo XII (ca. 1175), que explica la obra de Ovidio desde el punto de vista alegórico, moral e histórico; los *Integumenta Ovidii* de Juan de Garlandia, obra elaborada hacia 1234 que presenta en quinientos veinte dísticos elegíacos diversas alegorías morales; las *Allegoriae librorum Ovidi Metamorphoseos*, que sobre 1322 ó 1323 escribió Giovanni del Virgilio, donde también utiliza el evemerismo; el anónimo *Ovide Moralisé*, monumental e influyente obra compuesta en el siglo XIII³⁶³, que alegoriza los mitos ovidianos; tal vez del siglo XIII es el *Liber ymaginum deorum* de Alexander Neckham, que a las alegorías y moralizaciones añade descripciones de los dioses; tenemos también el *Fulgentius metaforalis*, obra escrita por John Ridewal en el siglo XIV, en ella por medio de la alegoría identifica dioses con conceptos morales; por último, el *Ovidius moralizatus*, compuesto hacia 1340 por Pierre

³⁶¹ Cf. Seznec, *op. cit.* en la nota anterior. Una exposición clara y sintética de esta cuestión la encontramos en Saquero y González, cf. Alonso Fernández de Madrigal (El Tostado), *Sobre los dioses de los gentiles*, ed. de P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, pp. 13-40.

³⁶² Cf. M.^a D. Castro Jiménez, “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 24 (1990) 185-222.

³⁶³ Según de Boer y Seznec esta obra es de comienzos del siglo XIV, cf. respectivamente *Ovide moralisé*, I, ed. de C. de Boer, Wiesbaden, Martin Sändig, 1966 (1.^a ed., 1915), pp. 9-11; y *op. cit.* en nota 360, p. 82. Sin embargo, García adelanta esta fecha a 1275; cf. A. García Solalinde, “La fecha del *Ovide moralisé*”, *Revista de Filología Española*, 8 (1921) 285-288.

Bersuire, contenía también, junto a las alegorías morales y explicaciones evemeristas, las correspondientes descripciones de los dioses³⁶⁴.

Andando el tiempo, un poco más adelante, otras obras recogen la materia mitológica, y por ende, el mito que estudiamos. Nos referimos a los manuales mitográficos humanísticos, que son el último eslabón de esta tradición secular desde la *Antigüedad* y la *Edad Media* hasta el *Renacimiento* y el *Barroco*. Los tratados mitográficos humanísticos tienen tres características: son de carácter poético, pues tienen pretensiones artísticas y literarias; son didácticos, porque transmiten la mitología pagana de forma expositiva con gran erudición; y son filosóficos, ya que moralizan los mitos. Estos libros siempre fueron una fuente de conocimiento mitológico y un puente hacia la mitología para los poetas.

Los textos que reproducimos a continuación queden como ejemplo de la actitud y el tratamiento que el mito de Europa recibió en los textos que acabamos de enumerar.

1.4.1. Fabio Planciades Fulgencio

Fulgencio, al que la crítica sitúa entre finales del siglo V y comienzos del VI, tiene un pequeño pasaje en que aparece Europa en su obra *Mithologiarum libri tres*, en el libro I, capítulo 20, titulado *De Ganimede*. En él explica que el águila de Ganimedes es un estandarte de Júpiter y, seguidamente, se aduce lo mismo con respecto a Europa:

sicut Europam in tauro rapuisse fertur, id est in nauem tauri picturam habentem,³⁶⁵.

así se dice que Europa fue rapatada sobre un toro, esto es, en una nave que tenía la enseña de un toro

³⁶⁴ Tomamos los datos contenidos en este párrafo de Saquero y González, *op. cit.* en la n. 361, pp. 13-40.

³⁶⁵ Cf. Fabii Planciadis Fulgentii *Opera*, ed. de R. Helm, Stuttgart, Teubner, 1970 (ed. stereotypa de la 1.^a ed., 1898), p. 31.

La explicación del toro como insignia de una nave coloca el texto en la tradición de la exégesis racionalista, como no podía ser de otra manera en un autor cristiano.

1.4.2. Isidoro de Sevilla

Isidoro de Sevilla (ca. 556-636), un siglo después, recuerda nuestro mito en varios pasajes de su magna obra, *Etimologías*.

En el libro III, *De mathematica*, capítulo 71, 24, *De nominibus stellarum, quibus ex causis nomina acceperunt*, escribe sobre el signo de Aries, instituido en honor de Júpiter Ammón, y se refiere seguidamente al de Tauro³⁶⁶:

Sed et Taurum inter Sidera conlocant, et ipsum in honorem Iovis, eo quod in bovem sit fabulose conversus, quando Europam transvexit.

Del mismo modo incluyen también a Taurus (toro) entre las constelaciones, igualmente en honor de Júpiter, porque, según la mitología, se convirtió en toro cuando raptó a Europa.

El fragmento se refiere sin más al consabido toro metamorfoseado y a la protagonista del rapto sin aportar mayor información.

En el libro VIII, *De Ecclesia et sectis*, capítulo 11, 35, titulado *De diis gentium*, leemos otra breve referencia a propósito de Júpiter³⁶⁷:

Quem modo taurum fingunt propter Europae raptum; fuit enim in navi cuius insigne erat taurus:

³⁶⁶ Tanto para el original latino como para la traducción, cf. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, I, ed. de J. Oroz Reta, M. A. Marcos Casquero y M. C. Díaz y Díaz, Madrid, La Editorial Católica, 1993 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1982), pp. 478-479.

³⁶⁷ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, pp. 724-725, para original y traducción.

Unas veces lo representan con figura de toro, por el rapto de Europa: en realidad, éste se produjo en una nave cuya enseña era un toro;

Por supuesto, la racionalización al estilo de Paléfato está al servicio de la descalificación de la divinidad gentil.

En el libro XIV, *Acerca de la tierra y sus partes*, capítulo 4, 1, titulado *Europa*, en el que se lee la descripción geográfica del continente, se da la identificación entre el personaje mitológico y el corónimo³⁶⁸:

Post Asiam ad Europam stilum vertendum. Europa quippe Agenoris regis Libyae filia fuit, quam Iovis ab Africa raptam Cretam advexit, et partem tertiam orbis ex eius nomine appellavit.

Después de Asia es preciso que nos ocupemos de Europa. Europa fue hija de Agenor, rey de Libia. Júpiter la raptó de Africa y se la llevó a Creta; y haciéndola derivar de su nombre, dio su denominación a la tercera parte del orbe.

De este breve fragmento podemos destacar que el espacio mitológico cambia de Asia a Africa sin que cambie el destino final de Creta. También conocemos ya, en cuanto a la ascendencia de la princesa, la referencia a Agénor; y el hecho de que del nombre de la muchacha se derive el de la tercera parte del mundo en aquel momento.

Y un poco más adelante, también en XIV, 4, 11, San Isidoro nos explica cómo Cadmo siguiendo a una vaca se asentó en Beocia, y leemos³⁶⁹:

Dum Cadmus Agenoris filius Europam sororem a Iove raptam ex praecepto genitoris quareret

³⁶⁸ Cf. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, II, ed. de J. Oroz Reta, M. A. Marcos Casquero y M. C. Díaz y Díaz, Madrid, La Editorial Católica, 1983, pp. 178-179, para el original y la traducción.

³⁶⁹ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, pp. 180-181, tanto para el texto en latín como para la traducción al español.

Cadmo, hijo de Agenor, fue enviado por su padre en busca de su hermana Europa, raptada por Júpiter,

La referencia se reduce al nombre de la princesa y en realidad el texto da inicio al ciclo de Cadmo.

En conclusión, queda atestiguado el conocimiento del mito por San Isidoro, pero en ninguno de estos escuetos fragmentos aflora la figura de Ovidio con nitidez. Tal vez, sean ecos ovidianos la alusión a la tercera parte del mundo o la elección del nombre de Agénor como progenitor de Europa. No obstante, no es necesario, a pesar de ello, demostrar que el enciclopedista conocía sobradamente al poeta romano.

1.4.3. Juan de Garlandia

Los *Integumenta Ovidii* de Juan de Garlandia (1195 - post 1272), obra elaborada hacia 1234, presenta en quinientos veinte dísticos elegíacos diversas racionalizaciones y alegorías morales. El gramático inglés se ocupó en esta obra de nuestro mito en uno de ellos (vv. 151-152) que dice así:

*Iupiter Europam rapuit rate, taurus in illa
pictus erat, taurus nomine navis erat*³⁷⁰.

Júpiter raptó a Europa en una nave, un toro en ella
había sido pintado, la nave tenía por nombre *Toro*.

La racionalización de la figura del toro en la línea de Paléfato es evidente.

³⁷⁰Cf. Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, ed. de F. Ghisalberti, Messina-Milano, Giuseppe Principato, 1933, p. 47.

Tant s'abessa, tant s'apovri
 pour nous Cil ou tous biens habonde,
 qu'il ot fain et soif en ce monde, 5124
 et mainte tribulation,
 puis souffri mort et passion
 pour nous, si fu menez a paine,
 aussi come buef que l'on maine 5128
 au sacrifice souffrir mort.
 Au tierc jour suscita de mort,
 puis enporta l'umanité
 aus cieulz avueuc sa deïté. 5132
 La regne en pardurable gloire,
 - ce devons nous fermement croire -
 si vendra jugier mors et vis,
 et donner aus bons Paradis, 5136
 et aus mauves, o le dyable,
 torment et paine pardurable³⁷².

Así pues, con estos pocos ejemplos parece evidente que, durante toda la *Edad Media*, la biblia de los gentiles, *Las Metamorfosis* de Ovidio, fueron moralizadas, alegorizadas y racionalizadas hasta la saciedad por los exégetas; cada episodio y cada personaje fue interpretado simbólicamente o reducido a hecho racional o histórico desde el prisma de la moral cristiana. Difícilmente pudo imaginarse Ovidio que con sus *Metamorfosis* sería un gran valedor de la moral defendida por la Iglesia. De este modo, como es bien sabido, perduró y expandió su influjo a lo largo de este prolongado período.

1.4.5. Giovanni Boccaccio

Tras esta breve ojeada a los textos medievales, hemos de centrarnos en la obra mitográfica de Boccaccio (1313-1375). Ésta mira a la *Edad Media* como la expresión más acabada de toda la tradición anterior, pues la recoge; pero, dado además que es la fuente de los tratados mitográficos posteriores, nos sirve de excelente punto de partida para hablar

³⁷² Cf. de Boer *op. cit.* en la n. 363, pp. 279-280.

someramente de ellos³⁷³. Por tanto, los tratados humanísticos inician en el *Renacimiento* una nueva etapa exegética que se apoya por un lado, como venimos diciendo, en la tradición medieval, ya que no desprecian las interpretaciones alegóricas y morales a las que suman las racionalizaciones evemeristas o diversas etiologías, formando por otro lado un abigarrado compendio con todo tipo de consideraciones simbólicas, geográficas e iconológicas.

Como veremos, los dos grandes tratados que sirvieron de modelo al resto de compiladores son las obras de Boccaccio y Comes; junto a estos estudiaremos los manuales renacentistas y barrocos de Ravisius Textor y los de los españoles Fernández de Madrigal, Pérez de Moya, Vitoria y Aguilar; otros textos, tan importantes como los anteriores, aunque no podamos detenernos en ellos, sí merecen, siquiera, ser citados por la resonancia que tuvieron: *Teología mithológica* (1532), de Georg Pictor; *De deis gentium varia et multiplex historia* (Basilea, 1548), de Lilio Gregorio Gyraldi; *Le immagine colla sposizioni degli dei degli antichi* (Venecia, 1556), de Vincenzo Cartari; y, por último, *Iconología* (Roma, 1593), de Cesare Ripa; pero junto a éstas obras hubo otras muchas de menor relevancia que contribuyeron a la difusión de la cultura clásica en esta etapa, como por ejemplo la de Ludovico Lazzarelli, *De gentilium deorum imaginibus* (1471) o la *Mythologia* (1560) de Marco Antonio Tritonio.

Sin más preámbulos empecemos por las *Genealogie deorum gentilium libri* de Boccaccio, obra integrada por quince libros que empezó a escribir antes de 1350 por encargo de Hugo IV Lusignano, rey de Jerusalén y Chipre, terminándola hacia 1360, aunque entre esta fecha y la de su muerte en 1375 trabajó en ella y le añadió algún libro.

En lo que a nuestro tema respecta, Boccaccio lo recuerda en tres lugares centrales, que según es nuestra costumbre, desgranaremos a continuación.

³⁷³ Cf. Seznec, *op. cit.* en la n. 360, pp. 185-227.

En el libro II, capítulo 62, cuyo título es *Sobre Europa, quinta hija de Agénor*, leemos la historia completa de la muchacha:

Europa filia fuit Agenoris, ut per Ovidius patet. Ex qua talis narratur fabula. Quod cum ob formositatem suam summe diligeretur a Jove, ab eodem Mercurius missus est, eique imperatum ut, que cerneret armenta in montanis Phenicum, in litus pelleret, quo cum puellis ludere consueverat Europa. Quod cum Mercurius fecisset, Juppiter, in candidum taurum transformatus, se armentis immiscuit. Hunc cum cerneret virgo, pulchritudinis et mansuetudinis eius delectata, illum primo tractare minibus cepit, at in eius conscendit dorsum, qui paulatim se in undas deducens, dum illam territam et cornibus atque dorso innitentem sensit, natans in Cretam transtulit, ubi in veram redactus formam eam oppressit et oppressu pregnantem fecit. Que illi postea peperit, ut nonnullis placet, Minoem, Radamantum et Sarpedonem. Ipse vero in eius sempiternam memoriam terciam orbis partem Europam ex eius nomine nuncupavit. Huius fabule figmentum adeo tenui tegitur cortice, ut facile possit apparere quid velit. Nam Mercurium armenta depellentem in litus ego eloquentiam et sagacitatem alicuius lenonis, virginem e civitate in litus deducentem, intelligo, seu mercatorem fictum se iocalia ostensurum, si navem conscenderet, pollicentem. Jovem in taurum transformatum virginis delatorem, iam apud deliras aniculas vulgatum est, navem fuisse cui erat insigne albus taurus, qua, quacunque fraude conscensa a virgine, illico remigantium opere factum est, ut deferretur in Cretam, ubi Jovi coniugio iuncta est; seu, secundum Eusebium in libro Temporum, Asterio regi, ex quo ipse supra dictos filios asserit procreatos. Augustino tamen placet hunc non Asterium sed Xantum appellatum fuisse. Discrepant insuper de tempore huius rapine plurimum autores. Cum sint, ut Eusebius refert, qui dicant Jovem, anno Danaï regis Argivorum XLº, Europe mixtum; eamque postea Asterium Cretensium regem in coniugem assumpsisse, qui annus est mundi III dcc lxxviii. Alii vero dicunt eam a Cretensibus raptam, regnante Argis Acrisio, circa annum mundi III dccc lxxviii. Quidam autem volunt eam raptam, Pandione Athenis regnante, anno scilicet mundi III dccc xvi. Quod quidem tempus magis convenit eis que de Minoe eiusdem Europe filio leguntur. Huius ymaginem egregiam ex ere a Pictagora Tarenti positam dicit Varro, ubi De origine lingue latine³⁷⁴.

Europa fue hija de Agénor, según se ve en Ovidio. Sobre la cual narra la siguiente fábula. Que como fuese muy amada por Júpiter a causa de su belleza, Mercurio fue enviado

³⁷⁴ Cf. Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri, I-II*, ed. de V. Romano, Bari, Laterza & Figli, 1951, pp. 107-108.

por éste con la orden de que empujara los rebaños que viera en las montañas de Fenicia hasta la playa en la que Europa tenía por costumbre jugar con las jóvenes. Después de haber hecho esto Mercurio, Júpiter, transformado en un blanco toro, se mezcló entre el rebaño. Cuando la joven lo vio, complacida por la belleza y mansedumbre de éste, comenzó primero a acariciarlo con la mano, pero se subió a lomos de éste quien, conduciéndola poco a poco hacia las aguas, mientras se daba cuenta de que ella estaba aterrorizada y se apoyaba en sus cuernos y en la espalda, nadando la transportó hasta Creta donde, volviendo a tomar su verdadera figura, se unió a ella y como consecuencia de esa unión la dejó grávida. Ella dio a luz después para él, según opinión de algunos, a Minos, Radamantis y Sarpedón. El propio Júpiter, para recuerdo eterno de ella, llamó a la tercera parte del orbe Europa por su nombre. La ficción de esta fábula está cubierta con una corteza tan delgada que fácilmente puede verse qué pretende. Pues pienso que Mercurio, empujando los rebaños hacia la costa, es la elocuencia y sagacidad de algún lenon que lleva a la doncella desde la ciudad a la playa o el falso mercader que promete que le va a enseñar cosas agradables si sube a la nave. Ya se contaba entre las viejas que narraban cosas extravagantes que Júpiter transformado en el toro que lleva a la doncella era la nave cuya insignia era un toro blanco, en la que, embarcada la joven con el engaño que fuera, se consiguió inmediatamente por obra de los remeros que fuese llevada a Creta, donde se unió en matrimonio a Júpiter; o, según Eusebio en el libro de los *Tiempos*; con el rey Asterio, del que él mismo asegura que tuvo los hijos antes mencionados. Sin embargo, opina Agustín que no se llamaba Asterio sino Janto. Además, la mayoría de los autores no están de acuerdo sobre la época del rapto de ésta. Puesto que, según cuenta Eusebio, hay algunos que dicen que Júpiter se unió a Europa en el cuadragésimo año del reinado de Dánao en Argos y que después fue tomada ésta en matrimonio por Asterio, rey de Creta, lo que ocurrió en el año 3769 del mundo. Pero otros dicen que fue raptada por los cretenses reinando en Argos Acrisio, alrededor del año 3879 del mundo. Algunos sostienen que fue raptada siendo rey de Atenas Pandión, esto es en el año 3916 del mundo. Esta época, ciertamente, está más de acuerdo con las cosas que se leen sobre Minos, hijo de esta misma Europa. Dice Varrón en *Sobre el origen de la lengua latina* que en Tarento fue colocada por Pitágoras una hermosa estatua de bronce de ella³⁷⁵.

³⁷⁵ Cf. Giovanni Boccaccio, *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, ed. de M.^a C. Álvarez Morán y R. M.^a Iglesias Montiel, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007, pp. 103-104. Esta edición junto con la de Comas, también realizada por estas dos investigadoras, es de fundamental importancia en el panorama nacional de los actuales estudios humanísticos.

La filiación del capítulo con la fuente ovidiana es evidente desde el primer momento: la cita de Ovidio como fuente de autoridad; la referencia al episodio de Mercurio, únicamente presente en el de Sulmona; el motivo del paulatino acercamiento a las aguas; o la preñez de la princesa o la denominación del continente con el nombre de la virgen, como en los *Fastos*; son pruebas evidentes de ello.

En cuanto a la interpretación del mito el humanista italiano se ciñe a la alegoría y la racionalización: Mercurio es la persuasión de un lacayo que incita a subir a Europa a una nave; y el toro es la insignia del barco que la ha de portar a Creta.

Finalmente, las reflexiones eruditas sobre la datación del acontecimiento mitológico, aunque no son de nuestro estudio, sí muestran los muchos conocimientos mitográficos del italiano.

Ya en el libro XI, capítulo 26, titulado *Sobre Minos, vigesimosexto hijo de Júpiter, que engendró a Andrógeo, a Glauco, a 'Adriana', a Fedra y a Deucalión*, nos topamos con el rapto de Europa al relatar Boccaccio cómo fue engendrado Minos:

*Minos Iovis et Europe dictus est filius, hac, ut aiunt, ratione genitus. Volunt Europam Agenoris filiam Iovi placuisse Cretensi, et opere Mercurii factum, ut virgo ex montanis pascuis veniret in litus, ubi transformatus in candidum taurum Iuppiter et regio immixtus armento, adeo se mitem virgini prebuit, ut sua mansuetudine delectatam puellam primo eum tractare manibus ausam, inde eius etiam conscendere dorsum. Iovem autem sensim se in litus trahere, et inde se in altum dare, virgine pavida se cornibus et dorso pro viribus innitente, et sic natantem taurum in Cretam usque detulisse, ibi reassumpta forma Iovis, illam oppressisse, et ex ea Mynoem, Radamantem, atque Serpedonem suscepisse*³⁷⁶.

Minos fue considerado hijo de Júpiter y de Europa, según dicen, engendrado de esta forma. Sostienen que Europa, hija de Agénor, agradó al Júpiter Cretense y sucedió por obra de Mercurio que la doncella vino a la costa desde los pastos de la montaña, donde Júpiter, transformado en un blanco toro y mezclado en el rebaño del rey, se mostró hasta tal punto

³⁷⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 374, II, p. 563

manso a la doncella que la doncella, atraída por su mansedumbre, en principio se atrevió a tocarlo con sus manos, luego se subió a sus lomos. Poco a poco Júpiter la lleva a la costa y desde allí se va a alta mar; la doncella, temerosa, se apoya en los cuernos y en los lomos con sus fuerzas y así el toro nadando la llevó hasta Creta donde, recobrada la forma de Júpiter, la violó y de ella tuvo Minos, Radamanto y Sarpedón³⁷⁷.

Todos los elementos del fragmento apuntan a la fuente ovidiana y se disponen en su mismo orden: la paternidad de Agénor, la intervención de Mercurio, la transformación en toro blanco, el enmascaramiento entre el rebaño real, la mansedumbre, el atrevimiento de la princesa al montarse en el buey, el acercamiento paulatino al mar del toro dios con su carga, la imagen de la muchacha agarrada al cuerno; por otro lado, también recopila materia de los *Fastos*: tras la llegada a Creta, Júpiter retoma su figura y embaraza a la joven.

En este capítulo, bastante largo, en lo que hace al caso de Europa, diferenciamos claramente, como acabamos de ver, el relato de la fábula en primer término; pero, en segundo lugar, aparece su exégesis, en este caso la racionalización habitual: Júpiter es un hombre, la doncella fue raptada por un siervo, el toro es una insignia naval o un bajel.

*Que tam multa cum hystoriis et fictionibus mixta sint, de eis seriusus advertendum est. Quod autem Iovis filius Mynos habitus sit, sunt qui velint verum et tunc Iovem hominem fuisse, et Cretensium regem, et Europam internuntio precaptam atque monitam, et ex Phenicum litore raptam, et non tauri dorso, sed navi, cuius esset vel nomen vel insigne taurus, in Cretam delatam, et ibidem Iovi iunctam regi, et Mynoem aliosque peperisse filios. Sunt qui velint eam raptam et vitiatam a Iove, et demum Asterio regi Cretensium nuptam, et ex eo quos diximus filios peperisse,*³⁷⁸

Ha de entenderse con seriedad sobre estas cosas que están muy mezcladas con historias y ficciones. Que Minos haya sido considerado hijo de Júpiter, hay quienes sostienen que es verdad y que entonces Júpiter fue un hombre y rey de Creta y que Europa fue tomada por un mediador y aconsejada y raptada del litoral fenicio, y no a lomos de un toro sino en una nave cuyo nombre o insignia fuese un toro, transportada a Creta y allí unida al rey Júpiter y que tuvo a Minos y los otros hijos. Hay quienes sostienen que fue raptada y

³⁷⁷ Cf. Boccaccio, *op. cit.* en la n. 375, p. 502.

³⁷⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 374, II, p. 564.

violada por Júpiter y que luego se casó con Asterio, rey de Creta, y que de él tuvo los hijos que hemos dicho,³⁷⁹

Pero Boccaccio no sólo se ocupó de Europa en las *Genealogiae*, en otra de sus obras, *Mujeres preclaras*, escrita entre 1361 y 1362, y dada a la imprenta en 1473, le dedica el capítulo IX, titulado *Europa, reina de Creta*:

Europam arbitrantur quidam filiam fuisse Phenicis; verum longr plures eam Agenoris, Phenicum regis, genitam dicunt; et tam mirabili formositate valuisse, ut amore invise cretensis caperetur Iuppiter. Ad cuius rapinam cum moliretur insidias potens homo, actum volunt lenocinio verborum cuiusdam, ut ex montibus in litus Phenicum lasciviens virgo Armenta patris sequeretur et, exinde rapta confestim atque navi, cuius albus taurus erat insigne, inposita, deferretur in Cretam.

Vagari licentia nimia virginibus et aures fáciles cuiuscunque verbis prebere, minime laudandum reor, cum contigisse sepe legerim his agentibus honestati nonnunquam notas turpes imprimi, quas etiam perpetue demum castitatis decus abstersisse non potuit.

Ex his fabulam, qua legitur Mercurium impulisse ad litus Armenta Phenicum et Iovem in taurum versum natantemque in Cretam Europam virginem asportasse, causam sumpsisse liquido patet.

Verum in tempore rapine huius prisci discrepant: nam qui antiquiorem ponunt, regnante Argis Danao factam volunt; alii, regnante Acrisio; et qui postremi sunt, Pandione rege Atheniensibus imperante: quod magis Minois, filii Europe, temporibus convenire videtur. Hanc aliqui a Iove oppressam simpliciter volunt, et inde Astero Cretensium nupsisse regi, et ex eo Minoem, Radamantum et Sarpedonem filios peperisse, quos plurimi Iovis dicunt fuisse filios, asserentibus nonnullis Asterum Iovemque idem.

Que disceptatio cum spectet ad alios, claram tanti dei connubio plures Europam volunt, affirmantes insuper aliqui seu quia nobilitatis fuerit egregie –nam Phenices, multis agentibus meritis, suo evo pre ceteris stematibus claruere maiorum–, seu divini coniugis veneratione, seu filiorum regum gratia, vel ipsiusmet Europe virtute precipua, ab eius nomine Europam partem orbis tertiam in perpetuum nuncupatam.

Quam profecto ego insignem virtutibus mulierem, non solum ex concesso orbi nomine <arbitrior>, sed ex <s>pectabili ex ere statua a Pictagora, illustri philosopho, Tarenti Europe dicata nomini³⁸⁰.

³⁷⁹ Cf. Boccaccio, *op. cit.* en la n. 375, p. 503.

Se creyó un tiempo que Europa era hija de Fénix, pero son muchos más los que afirman que fue engendrada de Agenor, rey de los fenicios. Gozó de una belleza tan admirable que Júpiter, el cretense, fue alcanzado por su amor aun sin haberla visto.

Para raptarla, este hombre poderoso maquinó un engaño. Consiguió, con la fascinación de sus palabras, que la doncella siguiera al rebaño de su padre, jugando, desde los montes hasta la playa y allí la raptó y enseguida la embarcó en una nave cuya insignia era un toro blanco, y se la llevó a Creta.

Estimo muy poco digno de alabanza el conceder excesivo permiso de pasear a las muchachas, que pueden prestar oídos fácilmente a las palabras de cualquiera, como he leído que sucedió con frecuencia, por lo que la honestidad queda algunas veces marcada con estigmas indecentes que ni la perpetua castidad posterior puede hacer desaparecer.

Parece evidente que esta historia tomó principio de la fábula, en la que se lee que Mercurio había empujado a la playa los rebaños de los fenicios y que Júpiter, convertido en toro, se llevó a la doncella Europa nadando hasta Creta.

Los antiguos discrepan sobre el tiempo del rapto, pues los que lo creen más antiguo pretenden que se llevó a cabo reinando Danao en Argos; otros lo sitúan en el reinado de Acrisio y otros aún reinando Pandión, rey de los atenienses, lo que parece convenir más bien a los tiempos de Minos, hijo de Europa.

Algunos afirman sencillamente que Europa fue forzada por Júpiter y por ello se casó con Asterio, rey de los cretenses y de éste parió a sus hijos Minos, Radamante y Sarpedón, de los que la mayoría afirma que eran hijos de Júpiter y algunos otros dicen también que Asterio y Júpiter eran el mismo.

Pero este debate no me concierne a mí sino a otros, ya que para muchos Europa fue ilustre por su matrimonio con tan gran dios y también otros afirman que o porque fue insigne por su nobleza –pues los fenicios, por sus muchos méritos, se distinguieron en su época sobre los demás por la antigüedad de su genealogía– o por la veneración de su divino cónyuge, o por la influencia de sus hijos reyes o por su propia virtud, se designó para siempre con el nombre de Europa a la tercera parte del mundo.

Por lo dicho creo que la celebridad de esta mujer no proviene sólo de su nombre concedido al mundo sino de la notable estatua de bronce dedicada a Europa por el ilustre filósofo Pitágoras en Tarento³⁸¹.

³⁸⁰ Cf. Giovanni Boccaccio, *Famous Women*, ed. de V. Brown, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001, pp. 46-48.

³⁸¹ Cf. Giovanni Boccaccio, *Mujeres preclaras*, ed. de V. Díaz-Corralejo Arenillas, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 89-91.

Nuevamente aparece la estela ovidiana en algún lugar de este texto. La referencia a la fábula del de Sulmona al recordar el episodio de Mercurio es evidente. En segundo lugar la denominación del continente europeo con el nombre de la princesa podría provenir de los *Fastos*. También determinar la ascendencia de la joven en Agénor puede ser por influencia de Ovidio.

Asimismo, es resaltable por enésima vez la racionalización en que el toro es una nave; o la moralización de abolengo medieval que apunta contra la excesiva libertad de las jóvenes para evitar casos como el de la desgraciada Europa.

Hay otras varias ocasiones en la *Genealogía* en que Boccaccio rememora a Europa en alusiones menores³⁸².

³⁸² En el libro II, capítulo 44, nos interesa precisamente el título de éste (cf. Boccaccio, *op. cit.* en la n. 375, p. 95): *Sobre Agénor, tercer hijo de Belo el viejo, que engendró siete hijos, la primera de los cuales fue Taígete, 2º Polidoro, 3º Cílix, 4º Fénix, 5ª Europa, 6º Cadmo, 7º Lábdaco*; en el que queda de manifiesto una vez más la ascendencia de la princesa Europa.

En II, 47, titulado *Sobre Cílix, tercer hijo de Agénor, que engendró a Lampsacio, Pigmalión y Pírodes*, Boccaccio nos habla de uno de los hermanos de Europa, Cílix, epónimo de Cilicia, y termina el capítulo así (cf. *op. cit.* en la n. 374, I, p. 99):

Sunt qui dicant provinciam hanc a Cadmo occupatam antequam quesiturus Europam mitteretur a patre, eamque postea a Cilice possessam, Cadmo non redeunte.

La traducción es la siguiente (cf. Boccaccio, *op. cit.* en la n. 375, p. 96):

Hay quienes dicen que esta provincia fue ocupada por Cadmo antes de ser enviado por su padre en busca de Europa y que, al no volver Cadmo, tomó posesión de ella Cílix.

Donde se refleja el episodio tangencial y último del mito de la búsqueda de la desaparecida, que abre, además, los ciclos míticos de sus hermanos.

En el libro II, capítulo 55, cuyo título es *Sobre Fénix, cuarto hijo de Agénor, que engendró a Filístene y a Belo*, el autor destaca las diferencias entre Eusebio por un lado y Teodoncio y Ovidio por otro a la hora de determinar quién fue el primero que ocupó la costa de Fenicia y Siria, si Fénix, como dice el primero, o Agénor, como dicen los otros; en este contexto leemos (cf. *op. cit.* en la n. 374, I, p. 104):

Por tanto, podemos concluir que el mito de Europa pudo ser recogido por los lectores de Boccaccio por dos obras diferentes, en las cuales el magisterio de Ovidio está más que presente.

Huius tamen adventus in Syriam non convenit cum dictis supra, ubi de Agenore a Theodontio et etiam ab Ovidio discrepat, qui videtur velle Agenorem venisse non Phenicem, cum Cadmum missum ad perquirendam Europam ab Agenore non a Phenice describat.

La traducción es la siguiente (cf. Boccaccio, *op. cit.* en la n. 375, p. 100):

Sin embargo, la llegada de éste [Fénix] a Siria no está de acuerdo con lo dicho antes, cuando sobre Agénor discrepa [Eusebio] de Teodoncio e incluso de Ovidio, quien parece sostener que vino Agénor, no Fénix, cuando describe a Cadmo enviado por Agénor, no por Fénix, a buscar a Europa.

A nosotros lo que nos interesa de semejante texto es que, de nuevo, nos encontramos con el mismo motivo que cierra el mito, señalado anteriormente: la búsqueda de la raptada.

Y en el libro II, capítulo 63, cuyo título es *Sobre Cadmo, sexto hijo de Agénor, que engendró a Sémele, Ágave, Autónoe e Ino*, encontramos una nueva referencia al cierre de la historia (cf. *op. cit.* en la n. 374, I, p. 109):

Hic tamen, ut scribit Ovidius, cum rapuisset Iuppiter Europam, ad ipsius perquisitionem ab Agenore patre missus est, hac ei indicta lege, ne absque ea reverteretur in patriam.

La traducción española (cf. Boccaccio, *op. cit.* en la n. 375, p. 104):

Sin embargo, éste, como escribe Ovidio, después de haber raptado Júpiter a Europa, fue enviado por su padre Agénor en su busca, dándole esta terminante orden: que no volviera a la patria sin ella.

Y nótese de nuevo la cita de autoridad referida a Ovidio.

En el libro XI, capítulo 36, titulado *Sobre Radamanto, vigesimotavohijo de Júpiter*, volvemos a topar con la descendencia de la princesa (cf. *op. cit.* en la n. 374, II, p. 569):

Radamantus Iovis fuit filius, et ut omnes volunt, ex Europa,

La traducción (cf. Boccaccio, *op. cit.* en la n. 375, p. 507):

Radamanto fue hijo de Júpiter y, como sostienen todos, de Europa,

Por último, en el libro XIV, capítulo 8, titulado *En qué parte del mundo resplandeció por primera vez la poesía*, encontramos otra fugaz referencia al rapto sin mayor transcendencia, que dice así (cf. *op. cit.* en la n. 374, II, p. 704):

cum post raptam a Iove Europam per Eusebium constet claruisse Orpheum Tracem.

En español (cf. Boccaccio, *op. cit.* en la n. 375, p. 628):

se sabe por Eusebio que Orfeo el tracio alcanzó su cenit después del rapto de Europa por Júpiter.

1.4.6. Jean Tixier de Ravisi, Ravisius Textor

Jean Tixier de Ravisi (1480-1522/1524) publicó la *Officina* por primera vez en 1503 en Basilea. Es una enciclopedia donde se expone bajo diversos epígrafes gran cantidad de información sobre el mundo antiguo en forma de catálogos o exposiciones. Poca información hemos encontrado acerca de nuestra princesa en tan voluminosa obra.³⁸³ Sólo en el folio 233 r.º, bajo el epígrafe *Mutati in varias formas secundum Metamorphosim poetarum*, encontramos una referencia tan escueta como las otras, pero tal vez más interesante. Tras enumerar las diversas metamorfosis de múltiples personajes mitológicos, entre ellas la de *Iupiter in taurum*, hace la siguiente observación: *Causas harum transmutationum vide apud Ovidium in Metamorphosi, & alios Mythologos*; lo que nos da la importancia que Ovidio tenía como referencia frente a los “otros”.

Algo más espléndido se muestra en su obra titulada *Epitheta*, que podemos clasificar como un breve diccionario de mitología clásica, donde llega a resumirnos el mito: *Filia fuit agenoris regis phoenicum, quam iuppiter rapuit, & ne agnosceretur dolus, forma bouis abduxit in cretam*³⁸⁴ (fue hija de Agénor, rey de los fenicios, a la que Júpiter raptó, y para que no fuera conocido el engaño, la llevó en forma de toro a Creta); que en síntesis recoge, no sabemos con certeza si de Ovidio, la estructura básica del mito.

Esto es todo lo que apuntamos sobre Textor; parece que, a pesar de la escasez de datos, las *Metamorfosis* se entreven en lo que hemos señalado.

³⁸³ Cf. fol. 116 v.º, 129 v.º y 233 r.º de la edición siguiente: Ravisius Textor, *Officina*, 1532; no consta el lugar de impresión, según la ficha bibliográfica de la Biblioteca de Castilla-La Mancha es París; el impresor sería Reginaldum Chauldiere; la signatura del ejemplar consultado es 4196.

³⁸⁴ Cf. fol. 147 r.º de la siguiente edición: Ravisius Textor, *Epitheta*, París, Reginaldum Chauldiere, 1524; el volumen manejado por nosotros se encuentra en la Biblioteca de Castilla-La Mancha, signatura 4257.

1.4.7. Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado

Alonso de Madrigal (1410-1455), obispo de Ávila, escribió en la primera mitad del siglo XV el tratado titulado *Libro de las diez questiones vulgares propuestas al Tostado, e la respuesta e determinacion dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes*. El libro, que posteriormente se imprimió en Salamanca en 1507, se divide en diez cuestiones que se refieren a asuntos mitológicos excepto dos: la sexta, que habla de “las edades de la vida humana”; y la séptima, que se centra en “las virtudes morales”³⁸⁵.

La importancia de esta obra estriba en dos razones: fue la primera de su género con calado en las letras españolas³⁸⁶ y, en segundo lugar, llenó en el país el espacio entre la obra de Boccacio, del cual se sirve ampliamente³⁸⁷, y los manuales renacentistas.

Pues bien, en la décima cuestión, titulada *Questión de Cupido*, en el capítulo II, *Del poder de Cupido*, se habla de las heridas de amor que el poderoso dios causa a divinidades y mortales. El comienzo del capítulo que tratamos dice así:

A este Cupido dieron grande poder los poetas e esto es que él tenga poder de ferir e costreñir a amor ansí a los hombres como a los dioses e que no puedan escusarse de su llaga³⁸⁸;

Esta afirmación es ilustrada por el avulense con diversos razonamientos y *exempla* tomados de autores clásicos, entre ellos, nuestro mito:

³⁸⁵ Cf. Saquero y González, *op. cit.* en la n. 361, p. 9. Complemento de la introducción de este libro son las líneas que a esta obra dedica F. Delgado León, *cf.* “El problema de las fuentes de la mitología de Mena”, *Alfinge* 1 (1983) 67-79, pp. 73-75.

³⁸⁶ Cf. J. Fernández Arenas, “Sobre los dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal”, *Archivo Español de Arte* 49 (1976) 338-343, p. 338.

³⁸⁷ Cf. Saquero y González, *op. cit.* en la n. 361, pp. 47-51.

³⁸⁸ Cf. Saquero y González, *op. cit.* en la n. 361, p. 263.

Dixo tornándose otrossí Júpiter en bezerro loçano, tendió sus espaldas al juego de las vírgenes e por las ondas de su hermano, que son malos reinos, faziendo remos de las patas, con los pechos abría las ondas, seyendo él temeroso de la carga que sobre sí levava. Esto dixo por quanto se mudó Júpiter en figura de toro blanco e manso con el qual jugava Europa, fija del rey Agénor e las otras donzellas en la ribera del mar e quando ella subió sobre las espaldas del falso toro entró él blandamente en el mar e ansí passó sobre su espinazo Europa, virgen, por todo el mar, que es entre la cibdad de Thyro fasta la isla de Candia; e de sí no aviendo temor de las aguas, temía el peligro de la donzella que a sus cuestras llevava. De esto fabla largamente Ovidio, libro secundo e sexto *Methamorphoseos*³⁸⁹.

El Tostado en su exposición lo sintetiza siguiendo al sulmonés, como, sin duda, pone de manifiesto la cita final del poeta romano: “De esto fabla largamente Ovidio, libro secundo e sexto *Methamorphoseos*” y el “Dixo” inicial³⁹⁰. Así pues, el resumen del Tostado hace referencia a los principales motivos del texto ovidiano, apartando otros (la intervención de Mercurio nos parece la ausencia más significativa). Efectivamente, el castellano recuerda la transformación en toro, alude a los juegos tranquilizadores con las muchachas en la playa, la blancura de la bestia, su mansedumbre, la estirpe paterna de la princesa (Agénor), el espacio mítico (la playa de Tiro y Candia), la princesa subida en el toro dios, la inadvertida penetración en el mar, la travesía marina. Por todo ello, nos pueden quedar pocas dudas de que este texto también se remonta a las *Metamorfosis* de Ovidio.

Asimismo, en esta misma décima cuestión, en el capítulo cuarto, titulado *De las condiciones e propiedades e insignias de Cupido*, volvemos a toparnos con nuestro mito cuando Fernández de Madrigal se ocupa de los efectos y mudanzas de carácter que las saetas de Cupido provocan sobre quienes son heridos por él³⁹¹:

E ansí como si algún hombre grave e de grande dignidad quisiere amar e por tal se mostrar, no podrá retener su gravedad e dignidad, mas tornarse ha muy liviano e alegre; ansí el que

³⁸⁹ Cf. Saquero y González, *op. cit.* en la n. 361, p. 267.

³⁹⁰ Cf. Saquero y González, *op. cit.* en la n. 361, p. 267.

³⁹¹ Cf. Saquero y González, *op. cit.* en la n. 361, pp. 293-294.

fuere triste, apartado, avariento, incompuesto, si a amar començare todo esto en su contrario trocara. De esto fabla Ovidio, libro segundo *Methamorphoseos*, onde poniendo cómo Júpiter començó a amar a la virgen Europa dize que mudó todas las insignias de su dignidad e començó a jugar con las vírgenes en figura muy baxa, que era de toro, e dize [846-851]: *Non bene conveniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor: sceptri gravitate relictæ / ille pater rectorque deum, cui dextra tersulcis / ignibus armata est, qui nutu concutit orbem, induitur faciem tauri mixtusque iuvenis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis*. Quiere dezir: “No convienen bien ni moran en una misma casa amor e magestad, onde dexada la gravedad e alteza de estado del real sceptro aquel padre e regidor de los dioses, cuya mano es armada de los rayos de tres naturalezas e el qual por la su voluntad faze temer el mundo, se vistió en una figura de toro e buelto con los otros bezerros, bramava e paseávase feroso por las yervas”.

La cita y la posterior traducción hacen evidente que la fuente del Tostado es Ovidio. Por otro lado, también queda claro que en este momento el texto latino era perfectamente conocido y manejado por los letrados españoles.

1.4.8. Natale Conti, Natalis Comes

Es el de Conti (1520-1600)³⁹², titulado *Mythologiae sive explicationvm fabvlarum libri decem*, que se publicó por primera vez en 1551, en Venecia, dedicado a Carlos IX, rey de Francia, a partir de la edición de 1567, y en la edición de 1581 ampliado, uno de los manuales del siglo XVI más difundido en sucesivas ediciones³⁹³. Tal profusión habla de por sí de la importancia de este tratado renacentista. Y en él encontramos varias referencias a nuestro mito. Vamos a su encuentro.

En el libro II, *Acerca de un solo Dios, principio y autor de todas las cosas*, capítulo 1, *Sobre Júpiter*, Conti se acerca al dios supremo desde todos los puntos de vista posibles.

³⁹² En cuanto a la fecha de su muerte se suele dar la de 1582, pero parece ser que fue 1600: cf. Iglesias y Álvarez, art. cit en la n. 360, p. 94.

³⁹³ Cf. Iglesias y Álvarez, art. cit. en la n. 360, pp. 94-98. Destaca la versión ampliada de 1581, imprimida también en Venecia.

Desde luego su postura es racinalizadora, moralista y cristiana, de tal modo que se sirve bien de la alegoría moral, bien del evemerismo, para rechazar la divinidad de Júpiter. El alarde de erudición que despliega y el conocimiento de las fuentes dejan bien claro que estamos ante la figura mayor entre los mitólogos del humanismo. Así pues, una de las facetas negativas del dios que no podían faltar en el italiano será la exposición del carácter rijo de Júpiter y del catálogo de sus amores ilícitos, donde no puede faltar Europa. Pues bien, en este lugar podemos leer:

*Iupiter igitur, qui terrarum orbe per imperatorias virtutes potitus fuerat, post insignes populorum victorias totus in libidines & in conuiuia vertitur: neque vlla fuit formosa mulier, quam quidem viderit, à qua abstinuerit, [...]. Suscepit filios Iupiter ex Europa à qua dicta est pars tertia mundi Minoem ac Rhadamantum,*³⁹⁴

Por tanto Júpiter, que se había hecho dueño del orbe de las tierras mediante sus virtudes de mando, después de sus gloriosas victorias sobre los pueblos se vuelve por entero a los placeres y a los festines; y no hubo ninguna mujer hermosa a la que viera de la que se mantuviera alejado, [...]. Júpiter tuvo de Europa, [de la que recibe su nombre la tercera parte del mundo,] como hijos a Minos y Radamantis,³⁹⁵

Y, como se ve, no falta la descendencia, ni la referencia a la denominación del continente.

Más adelante, en el mismo capítulo, Conti reflexiona sobre qué significa el hecho de que el dios se transformase en ocasiones en la realización de sus amoríos:

Quod Iupiter cum rex esset Deorû ac hominum ad Danaen Acrisioneam aurum descenderit, & postea in tot alias formas brutorum ob amores mulierum fuerit mutatus; quid aliud

³⁹⁴ Cf. Natalis Comitii, *Mythologiae sive explicationvm fabvlarum libri X*, Venetiis, s. i., 1581, pp. 62 y 64. El ejemplar que manejamos se conserva en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la sign. BH FLL 16007.

³⁹⁵ Cf. Natale Conti, *Mitología*, ed. de R. M.^a Iglesias Montiel y M.^a C. Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1988), pp. 104-105. Desde luego, el esfuerzo empleado por estas dos profesoras en esta edición es digno de todo encomio.

significat, quàm auaritia & largitionibus omnia patere, nihilque tutum esse, quod ab insignibus diuitibus oppugnetur? Deinde necesse est, ut is qui ad alienas vxores illegitime accedit, cū vel humanam vim, vel Dei vindictam, vel infamiā timeat, varios effectus induat belluarū, nam modo timidus sit, modo furibundus, unde illa de Ioue adultero sepius sunt excogitata. Nemo enim potest retinere regiam dignitatē & illegitima eodē tēpore perpetrare: quare scitē dictum est id ab illo poeta;

*Non bene conueniunt, nec in vna sede morantur,
maiestas & Amor*³⁹⁶.

El hecho de que Júpiter, siendo rey de los dioses y de los hombres, bajara en forma de oro hasta Dánae, la hija de Acrisio, y después se metamorfoseara en tantas otras figuras de animales por amor a mujeres, ¿qué otra cosa significa sino que todo está al servicio de la avaricia y las dádivas y que no está seguro nada que sea asediado por ricos insignes? Después es necesario que el que se acerca ilegítimamente a las esposas ajenas, puesto que teme la violencia humana, o la venganza de Dios, o la infamia, revista las distintas actitudes de las fieras: porque unas veces es tímido, otras furioso, por lo que muy a menudo se han imaginado esas cosas sobre Júpiter. Porque nadie puede mantener la dignidad regia y perpetrar acciones ilegales al mismo tiempo, razón por la que se dijo sabiamente esto por aquel poeta : *No están en buena armonía ni viven en un mismo lugar Majestad y Amor*³⁹⁷.

Es evidente que “el poeta” es Ovidio nombrado por antonomasia, como después muy bien muestran el par de versos traducidos del propio mito de Europa (*Met.*, II, 846-847) en los que se manifiesta la máxima de la incompatibilidad del amor y la majestad. Por otro lado, la moralización en la que se condena el poder mal ejercido y la racionalización historicista son claros también.

En el libro VIII, titulado *Cuán sabiamente se reúne en un solo Dios la muchedumbre de los dioses antiguos*, capítulo 23, *Sobre Europa*, encontramos a lo largo de varias páginas la historia de la princesa junto con otras informaciones mitológicas, sobre todo referidas a sus hermanos, y excursos morales entremezcladas por Conti en relación con el mito. Analicemos despacio tan extenso material.

³⁹⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 394, p. 74.

³⁹⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 395, p. 115.

En primer lugar, al comienzo del capítulo, el autor expone la genealogía de la princesa con todo detalle; a continuación recoge diversas variantes que no copiamos:

*Dicitur Europae fuisse Agenoris Phaenicum regis & Meliae nymphae filia; quae Cadmum ac Thassum fratres habuerit. Thasus deinde nomen dedit illis Thasiis, qui Tyrum ad Phaeniciam incoluerunt. sorores Europae fuerunt Electra & Taygete, & fratres praeterea Cilix à quo Cilicia, & Phaenix, a quo Phaenicia fuit dicta*³⁹⁸.

Se dice que Europa fue hija de Agénor, rey de los fenicios, y de la ninfa Melia y que tuvo como hermanos a Cadmo y a Taso. Después Taso dio nombres a aquellos tases que vivieron en Tiro y Fenicia. Hermanas de Europa fueron Electra y Taígete y, además, hermanos Cílix, de quien recibió su nombre Cilicia, y Fénix, de quien Fenicia³⁹⁹.

Después, el relato del mito se ciñe a lo escrito por Ovidio, aunque va extractado por el italiano, incluida otra vez la declaración de la disconformidad entre amor y majestad:

Europam tanta corporis praestantia atque pulchritudine fuisse narrant, vt omnes suae tempestatis mulieres facile antecelleret. Hanc vbi Iupiter summopere deperiret, dicitur in candidum ac pulcherrimum taurum esse conuersus, atque ad litus maris descendisse, quo Europa cum sociis virginibus aliquando adire consueuerat. Huius tauri miram quandam & inusitatum pulchritudinem Europa admirata dicitur seorsum a sociis ad eum spectandum primum accessisse, deinde etiam liberius manibus contrectasse, ac denique ipsum taurum tanquàm equum ludendo conscendisse a quo per dolum dicta est fuisse super mare in Cretam vsque deportata, vti scriptum est ab Ouidio in tertio libro mutatorum in his;

*Iamque Deus posita fallacis imagine tauri
Se confessus erat, Dictaeaeque rura tenebat.*

Fabulantur Iouem vbi sese quis esset Deus pristina forma recepta confessur fuisset, ad praeclari huiusce facinoris memoriam sempiternam inter sidera tauri imaginem collocasse vt scriptum fuit ab Hygino in fabulis astrorum. Aiunt Agenorem tam grauiter casum Europae tulisse cum illa nullibi inueniretur, quod raptam à piratis esse arbitraretur, vt accitis Cadmo & Thaso filiis classem instruxerit, quam bifariam diuisam illis dedit. Iussit

³⁹⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 394, p. 606.

³⁹⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 395, p. 645.

*Thasum cum altera parte classis omnes regiones Pheniciae finitimas, atque omnes portus diligentissime inuestigare: cum altera parte Cadmum vel ad longinquas maris Syrii terras accurrere, atque fugientes piratas comprehendere, siqui forte Europam auferrent: neque prius redirent, quam asportarent Europam*⁴⁰⁰.

Cuentan que Europa fue de tanta prestancia y belleza de cuerpo que aventajaba fácilmente a todas las mujeres de su tiempo. Se dice que, como Júpiter amara muy perdidamente a ésta, se convirtió en un blanco y hermosísimo toro y llegó hasta la orilla del mar a la que Europa solía ir alguna vez con sus jóvenes compañeras. Se dice que Europa, admirando la maravillosa y extraordinaria belleza de este toro, lejos de sus compañeras, se acercó en primer lugar a contemplarlo, después lo tocó incluso sin temor con sus manos y por último, como un juego, se subió al toro como si fuera un caballo. Y se dice que, engañada por éste, fue transportada a través del mar hasta Creta, según escribió Ovidio en el libro III (1-2) de *Los cambios de forma*: *Y ya el dios, abandonada la apariencia de engañoso toro, había confesado quién era y se encontraba en los campos dicteos*. Cuentan las fábulas que cuando Júpiter, tras haber recuperado su figura primitiva, confesó que era un dios, colocó la imagen de este toro entre los astros para eterno recuerdo de este importante hecho, según fue escrito por Higino en las *Fábulas de los astros*. Dicen que Agénor soportó tan mal la desgracia de Europa, porque, al no encontrarla en ninguna parte, pensaba que había sido raptada por unos piratas, que, hechos venir sus hijos Cadmo y Taso, construyó una flota que les dio dividida en dos partes. Ordenó que Taso, con una parte de la escuadra, examinara con mucha atención todas las regiones limítrofes de Fenicia y todos los puertos; que Cadmo, con la otra parte, se dirigiera a toda prisa incluso a las tierras del mar Sirio, por alejadas que estuvieran, y que apresaran a los fugitivos piratas si por casualidad llevaban a Europa, y que no volvieran antes de traer consigo a Europa⁴⁰¹.

Y más adelante también se refiere a la princesa como el origen del nombre del continente europeo. La alusión es tan general que, aunque recoge su materia, no podemos afirmar su relación con la de los *Fastos*:

Europa postmodo cōsecuta est à loue vt tertia pars orbis de suo nomine diceret[ur],⁴⁰²

⁴⁰⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 394, pp. 606-607.

⁴⁰¹ Cf. *op. cit.* en la n. 395, pp. 645-646.

⁴⁰² Cf. *op. cit.* en la n. 394, p. 611.

Después Europa consiguió de Júpiter que la tercera parte del mundo llevara su nombre,⁴⁰³

No obstante, en conclusión, como en los anteriores casos, la historia queda resumida, según se expresa en el mismo texto, siguiendo las *Metamorfosis* de Ovidio; por tanto, el manual sirvió de transmisor de la fábula que estudiamos.

Muchas más cosas se leen en este capítulo 23, todas ellas apoyadas en un impresionante aparato erudito donde se cita a muy diversos creadores. Conti se detiene en ellas incluso más que en la historia de la misma Europa; habla de Cadmo y sus otros hermanos; aporta información sobre la deificación de Europa en Fenicia; da la interpretación racionalista del mito siguiendo la estela de Heródoto (I, 2): unos piratas cretenses raptaron a la muchacha atraídos por su gran fama; o racionaliza la figura del toro como una efigie pintada en la proa de la nave:

*Circumferûtur illa de tauro memoriae prodita fabuloseque conficta, quod in prora eius nauigii, quo vecta est Europa, taurus esset depictus, vti traditum est ab Agatharchide Cnidio in rebus Europicis. nam non solum in numismatis, sed etiam in picturis domesticis & in nauigiis iumentorum imagines antiqui pingere consueuerunt,*⁴⁰⁴

Se divulgaron aquellas cosas confiadas a la memoria acerca del toro e imaginadas a manera de fábula porque en la proa de aquella nave en la que fue transportada Europa había pintado un toro, según fue transmitido por Agatárquides de Cnido en *Los asuntos de Europa*. Pues los antiguos solían pintar imágenes de animales no sólo en las monedas sino también en las pinturas de las casas y en las naves,⁴⁰⁵

Pero, tras la explicación histórica, Conti propone otra alegórica de simbolismo moral, continuando con la idea de que tras la corteza del relato se esconde una enseñanza:

⁴⁰³ Cf. *op. cit.* en la n. 395, p. 649.

⁴⁰⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 394, p. 608.

⁴⁰⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 395, p. 647.

*Ego non nihil praeterea ad animorum moderationē pertinens sub hoc huiusce fabulae inuolucro cōtineri crediderim praeter historicam explicationem,*⁴⁰⁶

Yo creería que, además, bajo la envoltura de esta fábula se contiene algo que tiene que ver con la moderación de los ánimos además de la explicación histórica,⁴⁰⁷

La moralidad del italiano le ocupa dos páginas largas de disquisiciones, parece que el efecto de Trento ya se hace sentir sobre ellas por su fuerte rechazo del amor y algunas observaciones misóginas, aunque, por otro lado, tal ideología tampoco era una novedad. Brevísimo resumen de todo ello podría ser este párrafo que condensa tales ideas:

*Inde fingitur Iupiter ipse in taurum animal lasciuum ac furibundum esse conuersus, cum vellent antiqui amoris insolentiam & obscenitatem per hec patefacere*⁴⁰⁸.

Por ello se imagina que el propio Júpiter se convirtió en un animal furibundo, porque los antiguos querían poner de manifiesto mediante estas cosas la insolencia y obscenidad del amor⁴⁰⁹.

Por último, vuelve a realizar una reflexión moral acerca de la moderación y los actos vergonzosos a los que empuja la lujuria incontrolada, reflexión esta última que se contiene en el libro X, titulado *Que todos los principios filosóficos estaban contenidos bajo las fábulas*, epígrafe titulado *Sobre Europa*, que dice así:

*Memoriae prodiderunt antiqui Iouem sub tauri forma Europam rapuisse ac vitiasse, vt ostenderent quam decora sit moderatio in omnibus illecebris voluptatum, quippe cum tanta sit vis libidinis, nisi quis sibi à turpibus temperet, vt coegerit vel Iouem ipsum turpissimum fieri animal & prope in Venerem furibundum*⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Cf. op. cit. en la n. 394, p. 608.

⁴⁰⁷ Cf. op. cit. en la n. 395, p. 647.

⁴⁰⁸ Cf. op. cit. en la n. 394, p. 609.

⁴⁰⁹ Cf. op. cit. en la n. 395, p. 648.

⁴¹⁰ Cf. op. cit. en la n. 394, p. 700.

Confiaron a la memoria los antiguos que Júpiter raptó y violó a Europa bajo la figura de toro, para demostrar cuán conveniente es la moderación en todos los halagos de los placeres, ya que es tan grande la fuerza de la lujuria si alguien no se abstiene de acciones vergonzosas, que obliga incluso a Júpiter a convertirse en un animal muy deforme y casi enloquecido en su inclinación a Venus⁴¹¹.

En consecuencia, si es considerado un manual renacentista, no hemos de olvidar que mantiene también la tradición medieval que extrae la enseñanza de debajo de la corteza, como bien lo ilustra el título de este libro.

Queda claro, en cualquier caso, que el contenido del manual de Conti contribuyó a difundir e ilustrar la materia ovidiana en torno al mito de Europa.

1.4.9. Juan Pérez de Moya

La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya (1513-1596) se imprimió en 1585, en Madrid; y, dado su éxito, se reeditó múltiples veces. Como todos los textos de su género, recoge las informaciones que sus predecesores habían acumulado y organizado. Por tanto, en ella podemos percibir la presencia de autores como el Tostado, o como Boccaccio y Conti, cuyos manuales en latín vulgariza traduciéndolos en ocasiones al pie de la letra⁴¹². La obra consta de siete libros que se estructuran a su vez en capítulos. Hallamos a Júpiter y Europa en el libro IV, titulado *Trata de varones heroicos que decían medio dioses, con los sentidos históricos y alegóricos de sus fábulas*, capítulo 49, *De Europa*. Dice así:

Europa fue hija de Agenor, según Ovidio, de quien cuenta que siendo muy amada de Iúpiter, mandó a Mercurio que fuese a la tierra de Phenicia, y llegase las vacas del rey Agenor cerca de la ribera, a un lugar donde Europa, con otras doncellas, solía salir a holgar;

⁴¹¹ Cf. *op. cit.* en la n. 395, p. 749.

⁴¹² Cf. Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. de C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 22-23; R. M.^a Iglesias Montiel y M.^a C. Álvarez Morán, “La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya: la utilización de sus modelos”, en AA. VV., *Los humanistas españoles y el humanismo europeo. IV Simposio de Filología Clásica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 185-189.

lo cual hecho, Iúpter, dejado el sceptro real (como el amor y la gravedad no puedan mucho vivir en una misma casa), mudóse en un hermoso y blanco toro, y juntóse con las vacas. Europa admirada de la belleza del toro, llegábase a él, y aunque le parece manso, tiene miedo; mas poco a poco, perdiendo el temor, comenzó a regalarle y a ponerle flores en la cabeza. El toro, muy humilde, lamíale las manos y jugaba con ella; la doncella, perdiendo del todo el miedo, subióse sobre él. El toro, viéndola sobre sí, vase poco a poco hacia el mar, y entróse en él. Cuando Europa se sintió dentro del agua, hubo miedo, y por no caer asíóse fuertemente de los cuernos; y así, llena de pavor, fue llevada a Creta, en donde tornándose Iúpter en su primera figura, y conociéndola, se hizo preñada de Minos; después parió otros. Y por eterna memoria desta doncella se llamó la tercera parte del mundo Europa; y por este acaecimiento la pintan sentada sobre un toro⁴¹³.

El capítulo no puede comenzar de forma más favorable para lo que buscamos, pues cita al autor que a nosotros nos interesa encontrar. El mito, también aquí, está resumido, pero igualmente, con independencia de la cita, sigue primero al Ovidio de las *Metamorfosis*: la ascendencia, Agénor; la intervención de Mercurio, que, como ya sabemos es un marcador textual que señala al sulmonés; la geografía mítica, Fenicia; la comitiva de doncellas que pasea con la princesa por la playa; el dios transformado en toro blanco; el abandono de la dignidad; todo el episodio del acercamiento: la joven que siente miedo, las flores y guirnaldas, el toro que juega y besa las manos de la princesa, que, finalmente confiada, se sube en él; el paulatino adentramiento en el mar; el miedo de Europa que se ase a los cuernos del dios; la arribada a Creta; y, después, ya con la materia de los *Fastos*: el dios abandona la forma de toro; la preña de Minos y sus hermanos; y el continente recibe su nombre en conmemoración del hecho. Así pues, es evidente que el texto de Pérez de Moya entronca también con Ovidio.

Los capítulos de esta obra en ocasiones se articulan en dos partes. En la primera se cuenta el mito propiamente dicho, la segunda se desarrolla bajo el epígrafe denominado *declaración*, que consiste en una explicación del mito. En la que corresponde a Europa se racionaliza la historia de tres formas: Mercurio se interpreta como un embaucador que atrae

⁴¹³ Cf. Pérez de Moya, *op. cit.* en la nota anterior, p. 554.

a la muchacha a un bajel; el toro se explica como un hombre de Creta llamado Toro, que en una razia raptó a Europa; o bien como un toro pintado en la vela de un barco:

Mercurio, que echa las vacas a la ribera denota la elocuencia y sagacidad de algún alcahuete, que de la ciudad hasta la ribera hizo salir a Europa, o algún mercader que le mostraría algunas niñerías vistosas, que con ofertas de que en su navío había cosas de ver, la robaría. Otros tienen que un varón natural de Creta, que se llamaba Toro, trayendo guerra en aquella región, entre otras doncellas que captivó hubo a Europa y la trujo a Creta. O venir sobre el toro fue que los antiguos, en las casas y navíos, pintaban figuras de animales, como hoy día se hace, para distinguirse unos de otros; y porque en la nave que vino Europa a Creta tenía una insignia de toro blanco, por esto dieron lugar a la fábula. Y como quiera que fue, es historia verdadera, que Europa fue robada y llevada a Creta, y dada a Iúpiter, según Eusebio, en el año cuarenta del reinado de Danao, rey de los Argivos. Y después Asterio, rey de Creta, la recibió por mujer en el año del mundo de mil y ochocientos y setenta y nueve. Otros dicen que fue robada en el año del mundo de 1878, reinando en Argos Acrisio. Algunos quieren que fuese robada en el tiempo que Pandión reinaba en Athenas, conviene a saber, en el año del mundo de 1816, el cual tiempo más se conforma con lo que se lee de Minos, hijo de Europa. Pintan a Europa sobre un toro, por la virtud y fortaleza desta tierra, o por ser el toro principal cosa para la agricultura, que Noé vino a enseñar a los de Europa⁴¹⁴.

Cualquiera de estas explicaciones racionalizadoras viene de muy antiguo y las podemos leer sucesivamente en Heródoto, Paléfato y otros. Pérez de Moya se ciñe a la explicación medieval de Eusebio y considera cierto el hecho después de racionalizado. Por lo que podemos comprobar que, aunque se sirve de humanistas, como se ha advertido, no se ha desprendido de la exégesis anterior y, como el resto de los humanistas del momento, trabaja con un método acumulativo y acrítico.

Por otro lado, esta declaración nos sirve para reencontrarnos una vez más con elementos de la tradición posteriores a la unión con Júpiter: el casamiento con Asterio, el hijo Minos.

⁴¹⁴ Cf. Pérez de Moya, *op. cit.* en la n. 412, pp. 554-555.

1.4.10. Baltasar de Vitoria

Escribió fray Baltasar su obra en dos partes. La *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad* se publicó en 1620, Casa de Antonio Ramirez, en Salamanca. Se divide en seis libros que, a su vez, se articulan en capítulos. En el libro II, *De Iupiter*, capítulo veintitrés, *De como el Dios Iupiter se enamorò de Europa*, encontramos varias páginas dedicadas a nuestro asunto, todas ellas bien aderezadas con las citas correspondientes de autoridades clásicas, medievales o renacentistas.

El capítulo tiene una estructura bimembre. En primer lugar leemos la narración del mito tras la presentación del tema, que sigue la estructura general del mito ovidiano y, en no pocas ocasiones, lo parafrasea en prosa o incluso lo cita y traduce; por tanto, la versión que fray Baltasar sigue es la de Ovidio sin ninguna duda. En segundo lugar, el fraile nos presenta, frente a la versión fabulosa, la histórica, con las correspondientes racionalizaciones según Paléfato o Evémero; cierra esta parte la descripción iconográfica de Europa.

El texto dice así:

Vno de los ensayos mas famosos, que hizo el Dios Iupiter para las desembolturas de su sensualidad, fue el conuertirse en toro. Y como dize Celio: *Nullû animal aequè appetitui obedire; et venereum esse, sicut taurum*. Que no ay animal mas sujeto a ser vencido de la sensualidad, que el toro. Y assi estando Iupiter tan rendido a ella, por los amores de Europa se cõuirtio, y se transformò en este animal, para poder cumplir sus torpes, y libidinosos deseos. Fabula es esta, pero tiene mucho de historia.

Fue Europa hija de Agenor Rey de Fenicia, nieta de Neptuno, y Lybia, y sobrina de Belo, que reynò en Egypto. Aunque Ferecides dize, que su madre se llamò Argiopa, hija del rio Nilo. Dize Eusebio Cesariêse, q el caso de Europa fue el año de 2485. de la creacion del mûdo. Fue Europa hermosissima, y viêdola Iupiter se aficiono della: y para poder conseguir sus torpes intêtos, puso por tercero dellos a Mercurio, y el le deuio de dar la traza, de q se conuirtiesse en toro. Iupiter se fue a la vacada del Rey Agenor, q andaua apacentandose orillas del mar, donde tâbien andaua la Infanta Europa con sus donzellas solazandose, y cogiendo

flores, de las quales hazian ramilletes, y guirnaldas. Viendo Iupiter esta buena ocasion, depuesta su autoridad, y olvidado de la magestad diuina, que como dize Ouidio,

*Non benè conueniunt, neque in vna sede morantur
maiestas, et amor.*

No se conforman bien, ni vienen juntos
la magestad, y amor con graues puntos.

Puesta (como digo) la diuinidad a vn lado, el gran Iupiter, se transformò en toro blanco, bello, y hermoso: y se entremetio en la vacada del Rey, y poco a poco con apazible mansedûbre se fue llegando àzia dôde estaua Europa con sus dôzellas. Y como ellas le vieron tan tratable, llegauansele con mas seguridad, y la Infanta le començò a poner las manos, y el se las besaua, y lamia. Y teniendo Europa hecha vna guirnalda de flores, se la puso al blanco toro en sus sienes, coronandole con ella. Tanto le vio de apazible, y manso, que se le puso encima, y el se passeaua, como roncero, por la orilla del mar, y se entraua poco a poco por las margenes della, hasta tanto que perdio el pie, y el miedo, de que ella no se bolueria a apear. Començò a dar voces la Infanta, pidiendo socorro a gritos: pero todas sus acciones erâ en balde, pues era imposible darle ningún fauor, acaso de q yua ya muy lexos de tierra. Ella tuuo por bien de asirse a los cuernos, y dexarse lleuar del enamorado toro, hasta que vno, y otro aportaron a la Isla de Candia, o Creta: y puestos en tierra, Iupiter dexò la figura de toro, y se boluio en la suya natural, y alli gozò de la Infanta mal de su grado. Tocò esta fabula Ouidio.

*Iupiter Europam (prima est ea gentis origo)
dilexit, tauro dissimulante Deum.*

Iupiter amò a Europa en sumo grado,
(que el fue el primer origen de mi gente)
siendo en hermoso toro transformado.

Toda esta fabula refieren Natal Comite, Lisimaco, Ouidio, Palefato, Higino, y otros muchos. Los versos de Ouidio, dexo el Latin por ser muchos, y los pôgo en estos tercetos, remitiendo a quien los quisiere ver en su lugar.

[...] ⁴¹⁵.

Aquí se acaba el libro segundo de Ouidio, y prosigue la historia en el tercero diziendo.

[...].

El gran poeta Español Lope de Vega, recopilò esta historia con la elegancia acostumbrada en este soneto.

[...].

Eusebio Cesariense dize, que este no es cuento fabuloso, sino historia verdadera, quitando algunas cosas que añadierò los Poetas. Dize este Autor, q Asterio Rey de la Isla de Creta hijo de Apteris (a quien llamaron Saturno) informado de la belleza, y hermosura rara de Europa, hija del Rey Agenor de Fenicia, por la buena relacion se enamorò della, y aprouechandose del consejo de vn discreto criado, la vino a alcançar con esta traça, que el criado tenia vn nauio muy bueno, que andaua en las costas del mar, al trato, y tenia por diuisa vn toro: que es esto muy ordinario en los nauios grandes de alto borde, y llamanse del nombre que trae la insignia. Como la naue Argos, en que fueron los Argonautas a la conquista del Vello de Oro: y la naue en que huyeron Frixo, y Heles, que lleuaua pintado vn carnero, y de alli tomò ocasion la fabula, de que subidos en vn carnero auian nauegado a Colcos. Embarcado este criado de Asterio en su nauio Tauro, llegò a la ribera de Fenicia: y como la Infanta anduuiesse vn dia riberas del mar recreandose con sus donzellas, cogiendo flores, y haziendo guirnaldas, combidola a que viesse las riquezas, y joyas que traía en su nauio. Y como ella subiesse al baxel, y estuuiesse entretenida, y ceuada de ver las galas tenian auiso los Pilotos, y Marineros, que alçassen velas, hizieronlo assi: y quando menos se catò Europa, estauan ya muy hechos al mar, sin que pudiesse auer remedio humano, para dar socorro a sus voces, y lamentos. El capitan la fue consolando, y entreteniendo hasta, que con prospero viaje llegaron a Creta, y el la presento a su Rey: y della tuuo a Minos, que le sucedio en el Reyno. La fabula moraliza Natal Comite, Leon Hebreo, y Ludouico Celio: y Plinio, dize que Iupiter la primera vez, que se juntò con ella, fue debaxo de vn Platano, y por esso se le consagraron, y dedicaron a el. Tâbien tratò esto San Agustin: Herodoto dize que la quarta parte del mundo en que nosotros habitamos, que se llamaua Europa, tomò el nombre desta hija del Rey Agenor: la qual

⁴¹⁵ Los textos omitidos entre corchetes, por ser traducciones o citas, serán tratados más abajo en los lugares correspondientes.

contiene en si catorze Reynos con España, fuera del Imperio Romano, que cae en la misma Europa: como lo testifica Ptolomeo en las tablas de Europa, y son las siguientes. España, Francia, Alemania alta, y baxa, que es donde cae Austria, Vngria, Polonia mayor, y menor, la gran Tracia, Palodis, Lotaringia, Pomeramia, Recia, Vindelicia, Obarnaria, Liris famosa, Liburnia, Dalmacia, o Esclauonia, Grecia, y Sarmacia. Despues viene Creta con sus cien ciudades, Negroponto, con muchas Islas comarcanas, como son Corcega, Cerdeña. Mallorca, y Menorca, y otras semejantes, como lo trae Pomponio Mela. A esta Europa famosa la pintan los Cosmografos en figura de vna muger muy hermosa, y de ricos atauios, con vn cetro en la mano, y corona Imperial en su cabeça, y el Cornucopia en el braço yzquierdo, lleno de variedad de frutas, y espigas de trigo a bueltas, y vnos cofres de muchas riquezas junto a si, algunas coronas a sus pies, y la Tiara Pontifical⁴¹⁶.

Como se ve, el ensayo de fray Baltasar toca múltiples aspectos. En lo que se refiere al mito de Europa, éste es introducido con un preámbulo en el que se hace referencia a la “sensualidad” de Júpiter, el deseo amoroso que en él despierta la princesa, y su metamorfosis en toro.

Tras declarar seguidamente la genealogía de la princesa y datar su “caso” en “2485 de la creación del mundo”, según Eusebio de Cesarea, inicia su acercamiento a la fuente ovidiana, que cita al margen, disponiendo los mitemas que utiliza en el mismo orden en que lo hace el sulmonés.

En primer lugar rememora el episodio de Mercurio, al que Júpiter convierte en su cómplice trujamán para idear la treta de la metamorfosis en toro: “puso por tercero [...] a Mercurio, y el le deuio de dar la traza, de q se conuirtiesse en toro”. Debemos recordar que la presencia de Mercurio en un texto es señal inequívoca de la fuente ovidiana, pues ningún otro texto en el que se narre el mito aparece.

⁴¹⁶ Cf. Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Bernardo Nogués, 1646, pp. 179-184. El ejemplar consultado se conserva en la Biblioteca Nacional de España, sign. 2 / 15948.

En segundo lugar se mezcla, todavía sin metamorfosearse, con los bueyes del rey fenicio en la playa donde Europa juega con sus compañeras: “Iupiter se fue a la vacada del Rey Agenor, q andaua apacentándose orillas del mar, donde tâbien andaua la Infanta Europa con sus donzellas solazandose”; y algo más abajo, ya transformado, “y se entremetió en la vacada del Rey”.

Después Vitoria pasa en su exposición a otro motivo, también un marcador textual indubitadamente de Ovidio por estar ausente del resto de fuentes, al que cita, como es el abandono de la majestad divina del dios:

Viendo Iupiter esta buena ocasión, depuesta su autoridad, y olvidado de la magestad diuina, que como dize Ouidio,

*Non benè conueniunt, neque in vna sede morantur
maiestas, et amor.*

No se conforman bien, ni vienen juntos
la magestad, y amor con graues puntos.

Y tras el abandono de la dignidad, el dios se convierte en un toro blanco y manso como pide la tradición:

Puesta (como digo) la diuinidad a vn lado, el gran Iupiter, se transformò en toro blanco, bello, y hermoso: y se entremetio en la vacada del Rey, y poco a poco con apazible mansedûbre se fue llegando àzia dôde estaua Europa con sus dôzellas.

En lo que hemos llamado el episodio del acercamiento Vitoria recuerda igualmente varios motivos de las *Metamorfosis*. Primero, Europa se acerca al manso: “Y como ellas le vieron tan tratable, llegauansele con mas seguridad”. Segundo, acaricia al buey: “y la Infanta le començò a poner las manos”. Tercero, el toro-dios se las besa: “y el se las besaua, y lamia”. Cuarto, Europa corona con guirnaldas al cornúpeta: “Y teniendo Europa hecha vna guirnalda de flores, se la puso al blanco toro en sus sienes, coronandole con ella”.

Finalmente, la muchacha se monta en el dios: “Tanto le vio de apazible, y manso, que se le puso encima”.

A continuación pasa fray Baltasar al episodio del rapto y la travesía. Y nos presenta otros tantos motivos de raíz ovidiana. El toro se adentra poco a poco en el mar: “y el se passeaua, como rontero, por la orilla del mar, y se entraua poco a poco por las margenes della, hasta tanto que perdio el pie”. La princesa grita a sus compañeras: “Començò a dar voces la Infanta, pidiendo socorro a gritos”; y se agarra con una mano al cuerno del dios: “Ella tuuo por bien de asirse a los cuernos”. Tras el arribo a Creta el dios abandona la apariencia de un toro y viola a la joven: “hasta que vno, y otro aportaron a la Isla de Candia, o Creta: y puestos en tierra, Iupiter dexò la figura de toro, y se boluio en la suya natural, y alli gozò de la Infanta mal de su grado”; materia esta presente tanto en las *Metamorfosis* como en los *Fastos*.

Aunque el autor salmantino no reproduce literalmente el texto de Ovidio, estas coincidencias nos parecen bien demostrativas de la deuda que tiene con el romano. Por si éstas no fueran suficiente, fray Baltasar concluye su resumen en prosa así: “Tocò esta fabula Ouidio”. Lo que a nosotros nos parece máxima expresión de a quién consideraba el erudito la principal fuente en materia mitológica.

Y, terminado el relato remata, cita y traduce además otro pasaje de las *Heroidas* (IV, 55-56) en el que el sulmonés vuelve a recordar el fuerte amor que el dios sintió por la princesa:

*Iuppiter Europam (prima est ea gentis origo)
dilexit, tauro dissimulante Deum.*

Iupiter amò a Europa en sumo grado,
(que el fue el primer origen de mi gente)
siendo en hermoso toro transformado.

Y, a más, en el siguiente párrafo, hace un pequeño catálogo de los autores que tocaron el mito: Conti, Lisímaco, Ovidio, Paléfato, Higino “y otros muchos”; pero, escoge otra vez para traducir en tercetos, no casualmente, como venimos viendo, sólo a Ovidio: “Los versos de Ouidio, dexo el Latin por ser muchos, y los pôgo en estos tercetos”. Completa, definitivamente sus referencias al sulmonés copiando de nuevo y traduciendo el inicio del libro III de las *Metamorfosis*. De la traducción de todos estos versos nos ocuparemos más abajo en el lugar correspondiente.

Seguidamente, recopila el soneto 87 de las *Rimas* de Lope, que, al igual que los tercetos de Vitoria, comentaremos más abajo en su lugar.

Terminado el paso poético, se centra en la interpretación del mito, y, siguiendo a Eusebio de Cesarea, lo somete a la explicación evemerista: el toro es un navío llamado Toro que porta igual insignia que el nombre, y su capitán, al servicio de Asterio, raptó a la muchacha. Otros materiales hay a continuación que no son del caso que nos ocupa, pero que muestran bien la erudición del autor y el alcance del conocimiento mitológico y de los distintos autores clásicos o no del momento, por lo que merece la pena siquiera enumerarlos. De Plinio, recuerda el lugar del ayuntamiento bajo el plátano perenne. También dice que una parte del mundo lleva su nombre. Asimismo, nos indica cómo ha de ser representada iconológicamente Europa, en la estela de los manuales iconológicos como el de Ripa.

Y, al final, entronca nuestro autor con el ciclo tebano de Cadmo teniendo por principal guía a Ovidio, que lo narra en el libro III de las *Metamorfosis* a continuación del de Europa. La confusión y amalgama entre mito y autor en una entidad cuasi única con preferencia sobre las demás fuentes nos parece evidente por el modo en que se expresa nuestro fraile:

“Tras esta historia, ò fabula de Europa, entretexe Ouidio otra, de su padre de Europa, y de su hermano Cadmo, bien digna deste lugar. Y es que sabido por el Rey Agenor el robo de su

hija Europa, dize Ouidio, que embiò su hijo Cadmo, que la buscase por el mundo, y que si boluia al Reyno sin ella, tuuiesse por cierto que le auia de dar vna cruelissima muerte”⁴¹⁷.

Así pues, en el texto expositivo de fray Baltasar podemos observar una fuerte dependencia de la fuente ovidiana por los aspectos expuestos: la paráfrasis, la cita, la traducción y el orden estructural.

La *Segunda parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, publicada en 1623, también en Salamanca, se compone de siete libros. En el último de ellos, titulado *De otros dioses de menor quantia*, capítulo XVI, *De la Tierra*, fray Baltasar escribe de ésta y su división en partes. En este contexto hace una ligera referencia al mito:

En el libro segundo de la primera parte se tratò el acontecimiento de Europa hija del Rey Agenor de Fenicia, y como la robò Iupiter en figura de toro, y dio con ella en la Isla de Creta, o de Candia, que es en la Europa, y de alli tomò el nombre esta parte del, mundo, en que nosotros viuimos. Este robo se hizo a los dos mil y quatrocientos y ochenta y cinco años de la creacion del mundo: y assi para figurar esta parte del, dize Celio Agustino que pintan a Europa subida en vn toro, coronado de flores, passando el mar a nado⁴¹⁸.

En todo caso, la referencia al origen del nombre del continente podría recordar el verso *parsque tuum terrae tertia nomen habet* (*Fast.*, V, 618), aunque la etiología era tan común que bien pudo nuestro autor recordarla por otra vía.

A continuación, tras dar de nuevo la fecha del acontecimiento, Vitoria aborda la iconografía e iconología de Europa. Hemos reproducido en el texto la descripción iconográfica que concierta con el arquetipo del mito clásico: “subida en vn toro, coronado de flores, passando el mar a nado”. En cuanto al resto del capítulo, Vitoria hace la interpretación simbólica de una Europa, imagen del continente, presentándola como una

⁴¹⁷ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 184.

⁴¹⁸ Cf. Baltasar de Vitoria, *Segunda parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Bernardo Nogués, 1646, p. 628; el ejemplar que manejamos se conserva en la Biblioteca de Castilla-La Mancha, sign. 30874.

joven bellísima, rodeada de símbolos, según el modelo de la *Iconología* de Ripa; y, finalmente, cierra con la descripción geográfica del continente. Estos últimos aspectos ya no son del caso de nuestro estudio, por lo que no los hemos recogido ni entraremos en su análisis, aunque son muy interesantes.

Por todo lo dicho, creemos que en los textos de fray Baltasar, si bien hay citas de otros autores clásicos como en todos los otros mitógrafos, queda patente el protagonismo del autor de las *Metamorfosis*. Desde luego, se hace más que evidente que, a causa de la importante presencia de éste, el texto de Vitoria es una fuente secundaria en la que los autores del *Siglo de Oro* podían nutrirse de fábulas que venían del sulmonés. Esta afirmación se verá reforzada cuando abordemos el estudio de las traducciones ovidianas de este autor.

1.4.11. Juan Bautista Aguilar

Por último, el valenciano fray Juan Bautista Aguilar (1655-1714) en su tratado titulado *Tercera Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad* (1688), que es continuación de la obra de fray Baltasar de Vitoria y por eso lleva el mismo título, se refiere al mito de Júpiter y Europa en los capítulos I y II del libro I de los cuatro de que se compone la obra, titulado *Del Dios Oceano, reverenciado Dios de la errada Gentilidad, por Padre de todos los Dioses*. Este primer libro, como su encabezamiento indica, está dedicado al dios Océano, del que Aguilar afirma que es el principal entre todos.

Pues bien, en el capítulo I, que tiene por título *Dizese lo que es el Oceano, y muestrase à este Dios de la Gentilidad, Padre de todos los Dioses, y Esposo de la Diosa Tetis*, el trinitario, para ilustrar y justificar el poder del dios de las aguas, se sirve entre otros argumentos del mito de Europa, el cual expone de forma resumida:

Reverenciò el Dios Iupiter, por Padre, y supremo Dios al Oceano, al entrarse en sus salados Mares, con su adorada Europa. Transformòse en hermoso, veloz Toro, (dizen Higino, Seneca, Calpurnio Basso, Mosco, Godescaldo Esteuvechio, Marcelo Marciano,

Naclero, Tritonio, Guillelmo Cantero, Hubertino Cracentinas, y otros muchos Autores) y al verle Europa tan bello, olvidando el temor, que le ocasionava el susto, le formò guirnalda de flores, con que le coronò gozosa, creyendo Iupiter, serian para su amor logrados frutos, aquellas entretejidas flores, que en forma de corona, publicavan yà sus triunfos; y para abrasarse en mas fuego, arrojòse al agua, como cantava Ovidio⁴¹⁹.

Los motivos arquetípicos del mito están bien presentes en el resumen de Aguilar: la jornada marítima, la transformación en toro, su hermosura, el abandono del temor de la muchacha, las guirnaldas, la coronación del toro.

Para rematar el resumen, calla su voz y cede la palabra a Ovidio, y cita los versos 870-875 del libro II de las *Metamorfosis*, versos que además traduce al español. Lo cual deja de manifiesto que el romano es considerado la fuente más autorizada frente a otros autores sólo citados. El análisis de todo esto lo dejamos para más abajo, cuando nos centremos en el estudio de las traducciones de Ovidio.

Tras tales cita y traslación, Aguilar explica el mito de acuerdo con su afirmación original sobre la primacía del dios Océano y concluye con este argumento de cuya verdad el mito es ejemplo: el hecho de que Júpiter se adentrase con Europa en el dominio de Océano y le abandonase la suerte de su travesía implica el reconocimiento de la superioridad de éste sobre aquél:

Fiò Iupiter del Oceano sus venturas, reconociendo Padre, y Superior Dios al Oceano, pues poniendo en èl sus esperanças, anelò amorosas possessiones, que venturoso logrò con suma dicha⁴²⁰.

La referencia del capítulo II, titulado *De la Ninfa Partenope, segunda Esposa del Dios Oceano, y de sus dos hijas Europa, y Tracia*, es muy breve y dice así:

⁴¹⁹ Cf. Ivan Bavtista Aguilar, *Tercera Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, Valencia, Lorenço Mesnier, 1688, pp. 8-9; el ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de España, sign. 2 / 50853.

⁴²⁰ Cf. *op. cit.* en la anterior nota, p. 9.

Esta Ninfa Partenope, que fue Muger del Oceano, tuvo por hijas (dize Natal Comite) à Tracia, y Europa, dando èstas, con su nombre, renombre ilustre à la Europa, y à la Tracia, como lo advierten Hesiodo, Isacio, y Carlos Estefano: Bien que San Isidoro, Gerardo Mercator, Iudoco Hondio, y Iuan Naclero, no quieren sea hija del Oceano, y Partenope, quien dio nombre à la Europa, sino hija de Agenor, Rey de Fenicia, beldad adorada del Dios Iupiter, a quien robò en forma de Toro, llevandosela por el inmenso Mar, para que aliviase su ardiente amoroso fuego, tanta infinitud de agua⁴²¹.

Aparte de la discusión sobre qué Europa da nombre al continente, el mito del rapto, sintetizado otra vez tal y como lo conocemos en sus episodios primordiales, queda adscrito en este caso a la Europa progenie de Agénor.

Pasa fray Juan Bautista a describir, en esta asociación entre nombre mítico y corónimo que se da en los textos constantemente, la Europa geográfica con todos sus reinos al estilo de los cosmógrafos del momento. El vasto cuadro de ocho páginas⁴²² se cierra del siguiente modo:

Esta era la Europa, en dilatadas Provincias, y costumbres, a quien dio nombre Europa, primera hija del Oceano, y Partenope; como à la Tracia dio también nombrè (segun escriven Hesiodo, y Natal Comite) la segunda hija de Partenope, y el Oceano, llamada Tracia⁴²³.

Se ve, pues, que nuestro fraile termina por asignar el origen del corónimo a la Europa hija de Océano, desestimando el testimonio de Ovidio en los *Fastos*.

A pesar de este último detalle, Ovidio destaca como la principal fuente en este manual mitográfico, pues, sobre todo el aparato erudito en forma de nombres de autores en el cuerpo del texto y las citas correspondientes en los márgenes, el único autor copiado y

⁴²¹ Cf. *op. cit.* en la n. 419, p. 20.

⁴²² Cf. *op. cit.* en la n. 419, pp. 20-27.

⁴²³ Cf. *op. cit.* en la n. 419, pp. 26-27.

traducido, formando un bulto exento sobre todos los demás, es Nasón, como apuntábamos arriba.

Así pues, los tratados mitológicos proporcionaron una inmensa información. Narraban el mito, lo interpretaban, facilitaban el acceso a las más variadas fuentes conocidas, aportaban información geográfica, histórica e iconológica. Todo este cúmulo sin duda enriqueció el universo de los poetas y facilitó el vuelo de su imaginación creadora. Ésta fue, sin duda, su impagable función literaria.

No nos referiremos a manuales mitológicos de más allá del Barroco, pues a partir de él su carácter varía, se difumina su utilidad artística entre los pintores y poetas, dejan de ser interesantes lecturas para deleite de curiosos y se transforman en manuales escolares para jóvenes⁴²⁴ o tratados científicos. No obstante, Por lo poco que hemos podido avanzar en esta senda, nos damos cuenta de que es necesario un estudio pormenorizado de los manuales posteriores a los enumerados en este estudio, que, a lo que sabemos, está por hacer.

⁴²⁴ Como ejemplo de las fábulas en verso o mitologías en prosa para jóvenes vayan estos tres títulos: Manuel Fermín Cidón é Iturralde, Madrid, Imprenta Real, 1795; Patricio de la Escosura, *Manual de Mitología*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1845; Fernan Caballero, *La mitología contada a los niños*, Barcelona, Bastinos e hijos, 1867.

1. 5. Las traducciones de Ovidio

Las traducciones de las *Metamorfosis*, algunas de ellas muy difundidas, supusieron un importante cauce de conocimiento de la obra de Ovidio. Tales traducciones lo acercaron a los que desconocían el latín, pero, además, sirvieron de fuente de inspiración a quienes las utilizaban⁴²⁵.

Ya en el siglo XV, las *Metamorfosis* fueron traducidas, pero el momento de la gran eclosión de las versiones de Ovidio es el siglo XVI⁴²⁶. De éstas, excepto la de Bustamante, en prosa, que será la primera de este siglo a la que nos refiramos, las demás son paráfrasis en verso que seguían el modelo de otras italianas: la de Lodovico Dolce, publicada en octavas en 1553, y la de Anguillara, publicada en 1561, difundidísima. Tras las traducciones del XVI, como anunciábamos más arriba, haremos referencia a las de los mitógrafos, que en ocasiones introducían en sus tratados bien poemas de autores españoles en relación con los mitos correspondientes bien traslaciones compuestas por ellos mismos.

Aunque traigamos aquí sólo a los más importantes de los que romancearon Ovidio en España. Presentamos y analizamos pormenorizadamente los versos de sus traducciones. Éstos demuestran que, pese a su libertad, recogían perfectamente el mito de Júpiter y Europa según la muy difundida “versión” de Ovidio y que, por tanto, son el modelo de las recreaciones poéticas del tema.

⁴²⁵ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, p. 54.

⁴²⁶ Cossío estudia los principales traductores nacionales: *cf. op. cit.* en la n. 2, I, pp. 54-73.

1.5.1. Juan Rodríguez del Padrón

Rodríguez del Padrón (1390-1450) tradujo las *Heroidas* de Ovidio con el título de *Bursario* seguramente antes de 1440⁴²⁷. La traducción libre con amplificaciones es el procedimiento utilizado por el autor.

Como sabemos, en la epístola IV de Ovidio, titulada *Fedra a Hipólito*, contiene un pasaje en el que aparece Europa; en él Fedra explica el origen remoto de su pasión; nos interesan estos cuatro versos⁴²⁸:

*Forsitan hunc generis fato reddamus amorem
et Venus ex tota gente tributa petat.
Iuppiter Europen (prima est ea gentis origo) 55
dilexit. tauro dissimulante deum.*

Acaso debería atribuir yo este amor al sino de mi estirpe y acaso Venus exija su tributo de toda mi raza. Júpiter amó a Europa (ella es el origen primero de mi estirpe) disimulándose bajo toro el dios.

Sin embargo, la traslación del poeta gallego es la siguiente:

E no te paresca feo que te yo ame, ca Venus demanda tributo de toda manera de gente; y este amor debes atribuir al fado de mi linaje, en el cual Júpiter, comienzo de la nuestra gente, amó a Europa, dissimulando la dignitat y fingiéndose en imagen de toro⁴²⁹.

Lo destacable de la versión de Rodríguez del Padrón, excluida la ampliación inicial, es la contaminación de los versos de las *Heroidas* con el motivo del abandono de la majestad presente en las *Metamorfosis* (II, 846-847). Tan breve texto nos confirma algo

⁴²⁷ Cf. Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, ed. de P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, p. 24.

⁴²⁸ *Cf. op. cit.* en la n. 189, para original y traducción.

⁴²⁹ *Cf. op. cit.* en la n. 427, p. 123.

bien sabido desde Alfonso X: que Ovidio eran bien conocido y utilizado por los autores hispánicos.

1.5.2. Jorge de Bustamante

La primera edición del *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelête poeta y filosofo Ouidio* de Jorge de Bustamante se publicó en 1545 según Cossío⁴³⁰, por tanto es anterior a las de Dolce y Anguillara. Como todas las de su época, es una traducción libre; sin embargo no se inclinó, como sus sucesores, por el verso como forma de expresión, sino por la prosa. No obstante, sería muy leída e influyente durante los siglos XVI y XVII, prueba de ello son las sucesivas reimpresiones de que gozó⁴³¹.

El contenido de los versos ovidianos a pesar de que la trasposición es en prosa y libre nos parece reproducido con bastante fidelidad:

Jupiter su padre llamole aparte y dixole. Hijo pues tu eres mi leal secretario y mèsajero: descíede subito ala tierra y ve ala prouincia de Sidonia y veras lexos vn monte donde pascen las vacas del Rey Agenor algo lexos dela ribera del mar: tornar las as todas çerca dela orilla del mar. Esto dicho vase mercurio y torna las vacas çerca dela ribera donde europa hija del rey suele andar con otras virgines.

Como no se auengan ni cõcierten jamas bien ni en vna casa juntamente biuan la grauedad y el amor Jupiter señor del cielo y padre delos dioses que el cielo y la tierra tiene en poder dexado el çetro real mudose en figura d toro muy blâco y muy hermoso y comêço luego de bramar y pascen en cõpañia delas vacas. Entre todos los otros nouillos ni toros no andaua ninguno tan hermoso ni mâso: La hija del rey Agenor se marauillaua del toro porq es tan hermoso y manso: y avn q es manso la virgen miedo a. Luego al principio de llegar ael mas vase poco a poco llegando a el: y ponele las flores enla cabeça. El toro esta muy humilde y ha gran gozo en su coraçõ y lamele las manos y juega delâte della y buelcase enla yerua y enla arena. La dueña va perdiendo el miedo poco a poco: el allauale los pechos y la çeruiz y ponele guirnaldas de flores entre los cuernos. Despues que le vio estar tan quedo

⁴³⁰ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, p. 58; la Biblioteca Nacional de España sitúa la obra *ca.* 1542; M.^a R. Lida de Malkiel la considera del siglo XV, *cf. La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 372.

⁴³¹ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, pp. 55-58.

caualga sobre sus lomos. El toro vase leuâtando poco a poco dl arena y traela muy quedo a vna y a otra parte. Quando vio que la dama estaua asegurada va entrâdo poco a poco por las ondas dela mar y toda via va adelante. Quâdo ella se sintio dêtro enla mar vuo miedo y tienese quâto mas puede alos cuernos por no caer: y assi mismo aprieta las piernas muy rezio al lomo y tripa del toro conel miedo: y assi va sin saber dôde: y el viento que hazia le yua alcâçando y meneâdo a vnas y otras partes los paños.

Libro Tercero. De como Agenor embia a Cadamo su hijo buscar a Europa su hermana

EL dios Jupiter quando vuo passado la mar tornose en su primera figura y diose a conoscer mostrâdo ala donzella quien era y la causa porq en toro se auia cômertido⁴³².

Como se desprende de la lectura del fragmento, no cuesta trabajo identificar el texto de Bustamante con los versos del poeta de Sulmona. Los paralelos intertextuales son evidentes aun con alguna supresión o adición.

En el episodio de Mercurio: *Seuocat hunc genitor* (*Met.*, II, 836) es “Iupiter su padre llamole”; *fide minister’ ait ‘iussorum, nate, meorum* (*Met.*, II, 837), “Hijo pues tu eres mi leal secretario y mësajero”; *celer delabere* (*Met.*, II, 838) es “desciêde súbito”; los versos ovidianos que sitúan la escena en Sidón y a las vacas de Agénor pastando en el monte son solucionados por Bustamante con una paráfrasis que recoge bien el sentido; seguidamente, la orden de que Mercurio las guíe a la playa, *ad litora uerte!’* (*Met.*, II, 842), es en el traductor montañés “tornar las as todas çerca dela orilla del mar”; y el acercamiento a la playa donde Europa juega con sus compañeras, *Dixit, et expulsi iamdudum monte iuuenci / litora iussa petunt, ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 843-845), es en Bustamante “Esto dicho vase mercurio y torna las vacas çerca dela ribera donde europa hija del rey suele andar con otras virgines”.

⁴³² Tomamos el texto de los fols. 39 v.º a 40 v.º del volumen de la Biblioteca Nacional de España cuya signatura es R / 32190. En él no consta autor ni impresor ni lugar. El nombre del traductor, “Jorge de Bustamante, natural de Syllos”, figura en un acróstico al fol. 6 v.º, que hay que buscar desde abajo hacia arriba.

La máxima en que se declara la incompatibilidad de amor y majestad viene a continuación; dice el santanderino: “Como no se auengan ni cõçiertan jamás bien ni en vna casa juntamente biuan la grauedad y el amor”; que es el ovidiano *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847). El abandono del cetro para convertirse posteriormente en un toro es vertido así por Bustamante: “Jupiter señor del cielo y padre delos dioses que el cielo y la tierra tiene en poder dexado el çetro real”, que recoge el ovidiano *sceptri grauitate relictæ / ille pater rectorque deum* (*Met.*, II, 847-848), sin que el español reproduzca los siguientes dos versos del poeta latino.

La subsiguiente conversión en toro y mixtura con el rebaño de Agénor es así en el español: “mudose en figura d toro muy blâco y muy hermoso y comêço luego de bramar y pascen en cõpañia delas vacas”; que en el sulmonés es *induitur faciem tauri mixtusque iuuencis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 851-852).

La descripción del toro es obviada por el traductor español; a cambio resume: “Entre todos los otros nouillos ni toros no andaua ninguno tan hermoso ni mâso”.

La maravilla de la princesa ante la hermosura y mansedumbre del animal, en Ovidio *Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 858-859), queda reflejada en el español del siguiente modo: “La hija del rey Agenor se marauillaua del toro porq es tan hermoso y manso”. Seguidamente, la superación del miedo de la muchacha a acercarse al toro se ajusta bastante bien al modelo latino: “y avn q es manso la virgen miedo a. Luego al principio de llegar ael mas vase poco a poco llegando a el”; en Ovidio: *sed quamuis mitem metuit contingere primo: / mox adit* (*Met.*, II, 860-861).

En el episodio del acercamiento, los juegos entre la moza y el dios quedan reproducidos uno a uno en la secuencia que presenta Ovidio: *et flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 861) está en Bustamante en “y ponele las flores enla cabeça”. El placer que el dios siente por las flores que le ofrece la joven, en el hispano: “El toro esta muy humilde y ha gran gozo en su coraçô”; que en el latino es *Gaudet amans* (*Met.*, II, 862). El besamanos: “y lamele las manos”; que retoma el ovidiano *oscula dat manibus* (*Met.*, II,

862). A continuación los revolcones del animal ante la princesa son vertidos así: “y juega delâte della y buelcase enla yerua y enla arena”; en latín: *et nunc adludit uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fuluis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 865-866). A consecuencia de lo cual, como sabemos, la muchacha se confía definitivamente y lo palmea y corona; en español: “La dueña va perdiendo el miedo poco a poco: el allauale los pechos y la çeruiz y ponele guirnaldas de flores entre los cuernos”; en latín: *paulatimque metu dempto modo pectora praebebet / uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis / inpedienda nouis* (*Met.*, II, 866-868). El resultado final de estos juegos es la monta del toro por la desprevenida muchacha: “Despues que le vio estar tan quedo caualga sobre sus lomos”; del latín *Ausa est quoque regia uirgo / [...] tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869).

La misma tónica vamos a observar en los restantes traductores españoles, lo cual nos da idea del fuerte núcleo de difusión y conocimiento que supusieron estas versiones: una persona que no hubiese leído en latín al autor original podía hablar con suficiente conocimiento de cualquiera de los episodios de las *Metamorfosis*. Seguramente, como sucede hoy en día, los textos originales eran tratados por minorías, mientras que las traducciones, bien por desconocimiento de la lengua latina, bien por pura comodidad, eran el principal vehículo de conocimiento para la gran masa de público.

1.5.3. Las traducciones italianas: Dolce y Anguillara

El magisterio que ejerció la literatura italiana en el *Renacimiento* también se extiende a la disciplina de las traducciones. Traemos aquí como ejemplo a dos autores que tradujeron las *Metamorfosis* de Ovidio, Ludovico Dolce y Giovanni Andrea dell'Anguillara.

Dolce (ca. 1510-1568) publicó por primera vez su versión en 1553 con el título de *Le trasformationi*. Como ya se ha observado más arriba, en España fue un modelo imitado por nuestros traductores, si bien nos parece que los españoles se ciñen más al original que los italianos. Una prueba de esto es que el italiano ni siquiera respeta la distribución ovidiana de los libros. Así, el mito que nos ocupa aparece en el canto quinto de su

traslación. No obstante, aquí lo que nos importa es señalar que la obra fue vía de transmisión y conocimiento de Ovidio para los ingenios españoles, pues no cabe duda que leyeron a Dolce; y como muestra de ello hemos recogido dos octavas que transcribimos a continuación:

Quiui fra molte giouani e donzelle
 la figliuola del Rè staua a diletto;
 che bella potea dirsi oltra le belle
 di persona cosi; come d'aspetto.
 No depinse giamai Zeusi, od Apelle,
 Rafael, ne Titian si raro oggetto;
 ne degna d'agguagliare a questa parmi
 opra d'antichi, o di moderni marmi.

Non conuengono ben, ne stanno insieme
 Amore e Maestà. Gioue, che serba
 la saetta, ch'ogn'un pauenta e teme,
 e scuote la gran Machina superba:
 Gioue Re de gli Dei, che calca e preme
 co piè le Stelle; hor humile ne l'herba,
 lasciando a dietro i seggi almi e lucenti,
 mugghia nouello Bue fra rozi armenti⁴³³.

Como se ve, el fragmento, con amplificaciones claras, nos remite sin ninguna duda al libro II, 845-851, de las *Metamorfosis*, en los que también se describe a la princesa entre sus compañeras y se declara la disconformidad entre amor y majestad.

No faltan en esta paráfrasis al final de cada canto alegorías, lo cual nos confirma que muchas obras renacentistas todavía no se habían desligado del punto de vista medieval. Así nos lo indica, por ejemplo, la “allegoria” de nuestro mito:

⁴³³ Cf. Lodovico Dolce, *Le trasformationi*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1561, p. 60; el ejemplar que manejamos se conserva en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la sign. BH FLL 28103.

Per Gioue, che cangiato in Toro porta Europa in Candia, alludono i Poeti alla historia di certo ualoroso huomo Cretese, detto Tauro, ilqual uenuto nel paese di Thoscana, fra molte belle giouani, delle quali egli fece rapina, menò seco Europa figliuola del Re⁴³⁴.

Donde encontramos la interpretación evemerista que venía de lejos y también constaba en los manuales mitográficos.

La versión de Anguillara (1517-1572), dedicada a Enrique II de Francia, publicada en octavas en 1561 con el título de *Le metamorfosi*, y reeditada múltiples veces, tuvo tanto prestigio que no solamente fue imitada por traductores, sino que también por poetas, como señalaremos al hablar de Aldana. El mito de Europa es desarrollado por nuestro autor italiano en diecinueve octavas (estr. 309-326 del libro II y 1 del libro III)⁴³⁵. Como muestra de esta traducción copiamos las siguientes dos octavas (estr. 315-316):

E misto fra'l real bouino armento,
d'intorno à lei uagar diletto prende.
La giogaia, che pende sotto al mento,
insino à le ginocchia si distende.
Ne l'humil fronte sua quello spauento,
che suol ne'tori star, non si comprende,
il manto suo di neue esser si uede,
che non ha guasta Sol, uento, ne piede.

Come una gemma il chiaro, e picciol corno
sì bel risplende, che par fatto à mano:
moue con dignità l' occhio d'intorno,
e mostra un uolto amabile, & humano.
Dolce rimira quel bel uiso adorno,

⁴³⁴ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 63.

⁴³⁵ Cf. Giouanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi*, Venetia, Francesco de'Franceschi Senese, 1563, fols. 30 r.º - 31 r.º; utilizamos el ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de España bajo la sign. R / 17928; la edición de 1563 no trae numeradas las octavas, pero para mayor facilidad para referirme a ellas, les impongo su número correspondiente.

poi si moue uer lei quieto, e piano.
 Paurosa ella l'aspetta un poco, e fugge,
 e'l toro per dolor sospira, e mugge⁴³⁶.

No cuesta ningún trabajo tampoco aquí reconocer los versos de Ovidio en que se describe el toro dios (*Met.*, II, 852-858). Así, por esta vía también deleitaron a los hispanos.

Anguillara además introdujo ampliificaciones bien por el ejercicio de la traducción parafrástica bien por añadidura original del italiano. Es claro ejemplo de ello la octava 325:

Bagna di pianto la donzella il uolto,
 che la terra ogn'hor più s'asconde, e abbassa.
 Dritto à Fauonio il toro il nuoto uolto,
 Cipro, e Rodi à man destra uede, e passa.
 Veder dal lato manco à l'occhio è tolto
 le gran bocche del Nil, ch'à dietro lassa.
 Ella non crede più poter campare,
 ch'altro ueder non può, che cielo, e mare⁴³⁷.

En efecto, la descripción geográfica de la travesía marina es invención del traductor sin que aparezca en ninguna fuente anterior.

En relación con las “annotationi” a cargo de Giosepe Horologgi, que encontramos al final de cada libro, en las del segundo podemos leer:

La fauola di Europa portata da Gioe trasformato in tauro, nell'Isola di Candia, e mera historia como uuole Eusebio, che narra che essendo Asterio Re dell'Isola di Candia, innamorato di Europa figliuola di Agenore Re di Fenicia; hebbe il mezzo di un suo fedelissimo seruitore, che condusse la giouane amata a uedere una sua bellissima naue chiamata tauro gionta studiosamente ne i lidi della Fenicia, per rubarla; salita la fanciulla sopra la naue i marinari subito diedero i remi all'acque, e le uele a i uenti, e la portorono in

⁴³⁶ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, fol. 30 recto y vuelto.

⁴³⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 435, fol. 30 vuelto.

Candia al Re loro, ilquale godendose la a suo bell'agio l'ingrauidò di Minos e de fratelli come si dirà dapoi, fu fortunatissima questa fanciulla, poi che pote con la sua fama dar nome alla terza parte del mondo.

Come uagamente ua descriuendo l'Anguillara gli inganni del toro per cogliere l'incauta giouane, rapresentando tutti quegli affetti che si possono desiderare in quell'astuto rubamento; descriue ancora felicemente il camino che fà il Tauro portando Europa quando lascia dalla parte destra Cipro, e Rodi, e dalla sinistra le foci del Nilo, e i lidi dell'Egitto nascosti⁴³⁸.

Por tanto, tampoco escapa esta obra de la exégesis al modo de los manuales, en la que se aúnan informaciones de distinta procedencia, la racionalización evemerista que convierte en seres históricos a los personajes mitológicos con la amplificación geográfica ya vista.

Así pues, una vez más, la traducción, la paráfrasis y el humanismo renacentistas se mezclan con una tradición exegetica que venía de muy antiguo; seguramente ambas cosas eran lo mismo en su propio estadio de evolución.

1.5.4. Antonio Pérez Sigler

Pérez Sigler publicó en 1580 en Salamanca la primera edición de su traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, en verso suelto la narración, en octavas los parlamentos. Tiene como modelo la de Anguillara y Dolce, estando más próxima a la de éste. Según Cossío tuvo poca influencia en los poetas de su época y “la traducción es más libre y amplificada que ajustada y rigurosa”⁴³⁹. A continuación copiamos los versos que nos ocupan:

llama su padre a este, y encubriendole
la causa de su amor, asi le dize.

Hijo y ministro fiel a mi mandado,

⁴³⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 435, fol. 32 vuelto.

⁴³⁹ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, pp. 59-63.

sin detenerte baxa en el momento
 a la tierra que esta al siniestro lado 5
 de do tiene tu madre su aposento,
 sidonia digo, y el real ganado
 vacuno que pacer veras hambriento
 lexos del monte hazia la marina
 con gran presteza luego le encamina. 10
 Dixo: y del monte echados los bezerros
 a la ribera van donde solia
 de virgines de Tyro acompañada
 la hija de Agenor andar holgando.
 No conuienen ni caben juntamente 15
 amor y magestad en vn asiento,
 pues dexando su sceptro y su grandeza
 aquel rector y padre de los Dioses,
 cuya diestra de rayos esta armada,
 y con vn vizcar de ojo mueue el mundo 20
 toma forma de toro, y cõ las vacas
 mezclado brama, y por las tiernas hieruas
 vagando va tan blanco como nieue
 la qual nunca pisaron los pies duros,
 ni el aquatico Austro ha derretido: 25
 el cuello tiene grueso, un ceruiguillo
 grato baxo la espalda le colgaua,
 los cvernos chicos, pero tâ bien hechos
 que juzgaras labrados ser a mano
 muy mas claros q piedra transparente: 30
 no tenia en la frente alguna arruga,
 ni los ojos ayrados, sino humildes:
 espantase la bella Nympha Europa
 verle tan lindo, y q a ninguno amaga:
 mas al principio aunque le ve tan mâso 35
 teme acercarse a el, mas luego llega
 y dale flores a la blanca Boca:
 alegrase el amante, y mientras viene
 el deleyte que espera, da mil besos
 a las manos, y dexa para otro 40

tiêpo, a grâ pena el dulce ayuntamiêto:
 hora salta burlando por la hierva,
 hora sobre la roxa arena tiende
 el blâco cuerpo, y poco a poco el pecho
 de la mano virginea (que ya el miedo 45
 yua perdiendo) dexa ser tocado,
 y de guirnaldas adornar sus cuernos:
 de tal manera que la incauta Virgen
 se atreuio no sabiendo a quien cargaua,
 sentarse sobre el lomo del bezerro: 50
 entonces en las ondas poco a poco
 los falsos pies metio primero Ioue
 de alli entra mas adentro, y por las aguas
 del mar salado huye cô su presa:
 ella se espanta, y la ribera mira 55
 que atras dexaua, y con la diestra mano
 el cuerno tiene, y la otra en las espaldas
 del toro lleua puesta, y el vestido
 liuiano se enroscaua con el ayre⁴⁴⁰.

La obra consta igualmente de alegorías al final de cada libro, seguramente por imitación de los traductores italianos. En la *Alegoria sobre el libro segundo*⁴⁴¹ nada se dice sobre nuestro mito.

Y la traducción concluye en el inicio del *Libro Tercero*:

Ya Iupiter dexada aquella imagen
 de falso toro, auia se descubierto
 y en los Dycteos campos descansaua,⁴⁴²

⁴⁴⁰ Cf. Antonio Pérez Sigler, *Metamorphoseos del excelente poeta Ouidio Nasson*, Burgos, Iuan Baptista Varesio, 1609, fols. 55 r.º - 57 v.º; el volumen que manejamos está guardado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, sign. BH FLL 31517.

⁴⁴¹ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, fols. 56 v.º - 57 r.º; Pérez de Moya las utilizó en su *Philosophia secreta* (cf. Clavería, *op. cit.* en la n. 412, pp. 22-23).

Como no puede ser de otro modo en una traducción, reconocemos los de Ovidio sin apenas esfuerzo. Efectivamente, las correspondencias intertextuales entre ambos textos no pueden dejar de ser más que evidentes. Las recorreremos una a una.

En primer lugar, en el episodio de Mercurio, nos encontramos con el llamamiento al hijo y la orden de Júpiter de bajar a la tierra rápidamente; en el español: “llama su padre a este, y encubriendole / la causa de su amor, así le dize. / Hijo y ministro fiel a mi mandado, / sin detenerte baxa en el momento / a la tierra” (vv. 1-5); que se corresponden en el sulmonés con *Seuocat hunc genitor nec causam fassus amoris / ‘fide minister’ ait ‘iussorum, nate, meorum, / pelle moram solitoque celer delabere cursu y hanc pete* (*Met.*, II, 836-838 y 841, respectivamente). Como bien conocemos, el plan del amante es que su mensajero baje a Fenicia; en Sigler: “a la tierra que esta al siniestro lado / de do tiene tu madre su aposento, / sidonia digo” (vv. 5-7); que en el de Sulmona es *quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra / suscipit (indigenae / Sidonia nomine dicunt)* (*Met.*, II, 839-840); y una vez allí, conduzca los bueyes de Agénor hacia la playa donde juega Europa con su séquito; en español: “y el real ganado / vacuno que pacer veras hambriento / lexos del monte hazia la marina / con gran presteza luego le encamina” (vv. 7-10); lo que en el latino es *quodque procul montano gramine pasci / armentum regale vides, ad litora uerte!* (*Met.*, II, 841-842). Dada la orden, esta se ejecuta al punto; el traductor lo vierte así: “Dixo: y del monte echados los bezerros / a la ribera van donde solia / de virgenes de Tyro acompañada / la hija de Agenor andar holgando (vv. 11-15); lo que es reflejo de *Dixit, et expulsi iamdudum monte iuuenci / litora iussa petunt, ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 843-845).

En cuanto a la sentencia sobre la incompatibilidad de la majestad y el amor: el *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847) de Ovidio es traducido por Pérez así: “No conuienen ni caben juntamente / amor y magestad en vn asiento,” (vv. 15-16). El abandono del cetro y la conversión en toro igualmente tienen su

⁴⁴² Cf. *op. cit.* en la n. 440, fol. 57 vuelto.

paralelo textual: lo que en Ovidio es *sceptri grauitate relictæ / ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis / ignibus armata est, qui nutu concutit orbem, / induitur faciem tauri* (*Met.*, 847-850), Pérez lo vuelca así: pues dexando su sceptro y su grandeza / aquel rector y padre de los Dioses, / cuya diestra de rayos esta armada, / y con vn vizcar de ojo mueue el mundo / toma forma de toro (vv. 17-21). Toro que acaba mezclado con el rebaño del rey; en Ovidio: *mixtusque iuuencis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 850-851); y en Pérez: “y cô las vacas / mezclado brama, y por las tiernas hieruas / vagando va” (vv. 21-23).

Seguidamente, encontramos la prosopografía del toro. Es blanco; en el latino: *Quippe color niuis est, quam nec uestigia duri / calcauere pedis nec soluit aquaticus Auster* (*Met.*, II, 852-853); lo que en el español: “tan blanco como nieue / la qual nunca pisaron los pies duros, / ni el aquatico Austro ha derretido” (vv. 23-25). Tiene un cuello poderoso: *colla toris extant* (*Met.*, II, 854); cuyo trasunto es “el cuello tiene grueso” (v. 26). No acierta Pérez con la traducción de *palearia*, “papada”, que traduce por “ceruigillo”. Y en cuanto a los cuernos, son pequeñas joyas hechas a mano; en Ovidio: *cornua parua quidem, sed quæ contendere possis / facta manu, puraque magis perlucida gemma* (*Met.*, II, 855-856); e igualmente en Sigler: “los cuernos chicos, pero tâ bien hechos / que juzgaras labrados ser a mano / muy mas claros q piedra transparente” (vv. 28-30).

Y su etopeya después: es un toro apacible. Ovidio lo escribe del siguiente modo: *nullæ in fronte minæ nec formidabile lumen: / pacem uultus habet* (*Met.*, II, 857-858); y Sigler lo parafrasea así: “no tenia en la frente alguna arruga, / ni los ojos ayrados, sino humildes” (vv. 31-32).

Así pues, la virgen se sorprende de sus cualidades recolectadas: *Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 858-859); que en Pérez Sigler es: “espantase la bella Nympha Europa / verle tan lindo, y q a ninguno amaga” (vv. 33-34). Pero, aunque está asombrada ante el portentoso animal, inicialmente muestra temor ante el manso para terminar por acercarse y darle flores; en Ovidio: *sed quamuis mitem metuit contingere primo: / mox adit et flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 860-861);

que Pérez reproduce de la siguiente manera: “mas al principio aunque le ve tan mâso / teme acercarse a el, mas luego llega / y dale flores a la blanca Boca” (vv. 35-37). Ante el regalo el dios se regocija y le besa las manos; en Ovidio: *Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas / oscula dat manibus* (*Met.*, II, 862-863); que en el traductor es: “alegrase el amante, y mientras viene / el deleyte que espera, da mil besos / a las manos,” (vv. 38-40). La difícil dilación de la unión a la que Júpiter se somete, *cetera difert* (*Met.*, II, 863), es vertida por Sigler con la paráfrasis “y dexa para otro / tiêpo, a grâ pena el dulce ayuntamiêto:” (vv. 40-41).

A continuación, se inicia lo que hemos denominado danza de cortejo, el toro brinca y se revuelca ante su presa; en Ovidio: *et nunc adludit uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fuluis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 864-865); que en Sigler viene a ser “hora salta burlando por la hierva, / hora sobre la roxa arena tiende / el blâco cuerpo,” (vv. 42-44); nótese cómo el traductor mantiene la anáfora. El resultado de los brincos, que la joven pierda el miedo y juegue con el dios, lo palmee y lo corone con guirnaldas es traducido por Sigler no muy felizmente: “y poco a poco el pecho / de la mano virgínea (que ya el miedo / yua perdiendo) dexa ser tocado, / y de guirnaldas adornar sus cuernos”; que reproduce de Ovidio *paulatimque metu dempto modo pectora praebebat / uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis / impedienda nouis*. Y finalmente, como consecuencia de la confianza adquirida por la joven, ésta se monta en la bestia; en el poeta de Sulmona: *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri*: (*Met.*, II, 868-869); que en Sigler es “de tal manera que la incauta Virgen / se atreuió no sabiendo a quien cargaua, / sentarse sobre el lomo del bezerro (vv. 48-50); siendo que el poeta español, al tildarla de incauta, juzga más severamente a nuestra protagonista que el romano.

Como bien conocemos, el toro, una vez que acoge la deseada carga, procurando que la joven no desconfíe, se acerca paulatina y disimuladamente a la orilla del mar y, desde allí, se adentra definitivamente en el mar. En Ovidio lo leemos así: *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis, / inde abit ulterius medique per aequora ponti / fert praedam* (*Met.*, II, 870-874). Sigler lo expresa brevemente: “entonces en las ondas poco a poco / los falsos pies metio primero Ioue / de

alli entra mas adentro, y por las aguas / del mar salado huye cô su presa:” (vv. 51-55); siendo la identificación entre los versos bastante ajustada.

Finalmente, Sigler vierte la estampa de la virgen sobre el dios en las aguas ajustándose al modelo ovidiano claramente; los tres versos de Ovidio, que muestran el miedo de la princesa, su figura sujetándose sobre el dios y las ropas ondeando al viento: *Pauet haec litusque ablata relictum / respicit et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes* (*Met.*, II, 873-875); en Sigler son trasladados del siguiente modo: “ella se espanta, y la ribera mira / que atras dexaua, y con la diestra mano / el cuerno tiene, y la otra en las espaldas / del toro lleua puesta, y el vestido / liuiano se enroscaua con el ayre” (vv. 55-59).

En cuanto a los versos iniciales del libro III, también están reproducidos de acuerdo con la fuente: el dios abandona su falsa imagen y permanece en los campos dicteos; en Ovidio: *Iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat Dictaeaque rura tenebat*, (*Met.*, III, 1-2); que en Sigler quedan así: “Ya Iupiter dexada aquella imagen / de falso toro, auia se descubierta / y en los Dycteos campos descansaua,”.

El libro también contiene un nutrido *Diccionario Poetico*. En la entrada de Europa nos entrega un breve resumen del mito y cierra con la descripción geográfica propia de los manuales mitológicos de la época según ya hemos visto. La alusión al continente podría hacer referencia a la materia de los *Fastos*:

Europa hija de Agenor rey de Phenicia, a la qual Iupiter robo en forma de toro, y la lleuo sobre si por el mar a Creta, donde el auia reynado. Es tambien la tercera parte de la tierra, que comiença del Tanays, o Hellesponto, y acaba en el estrecho Atlantico, que es el de Gibraltar, o Gaditano. Los reynos de Europa son Grecia, Thracia, Illyrico, Pannonia, Alemania, Italia, Francia, España, con las Islas que les son vezinas⁴⁴³.

⁴⁴³ Cf. *op. cit.* en la n. 440, fol. 476 v.º y 477 recto.

En conclusión, una vez más comprobamos por esta traducción que los versos de Ovidio tuvieron una clara vía de transmisión en estas versiones.

1.5.5. Juan Felipe Mey y Gales

Felipe Mey (1542-1612) publicó en Tarragona en 1586 una traducción en octavas de los siete primeros libros de las *Metamorfosis*. La imitación de Dolce y Anguillara es más profunda en los dos primeros libros que en el resto. Su influencia en los poetas de su época fue nula⁴⁴⁴. La traducción es la siguiente:

Mas en viendole el padre le ha llamado,	
y sin mas aclarar su pensamiento	
hijo, le dize, y secretario mio,	
leal ministro, y de quien mas confio.	
Si tienes voluntad para emplearte	5
en cosa que ha de serme gran consuelo,	
sin ninguna tardança has de arrojarte	
sobre la tierra con ligero buelo	
a la region que por la izquierda parte	
mira como tu madre adorna el cielo,	10
que de los mismos que hoy es habitada	
al presente Sidonis es llamada.	
Quiero tras esto qu'el Real ganado	
que ves qual va paciendo en la ladera,	
hagas que por tu industria desuiado	15
del monte se encamine a la ribera.	
Dixo: y por obra ve lo que ha mandado,	
que Mercurio se rige de manera	
que las vacas el monte atras dexando	
por la orilla del mar se van sembrando.	20
Con donzellas de Tiro aqui solia	
venir la hija del gran Rey a holgarse,	
por sus amores Iupiter ardia:	

⁴⁴⁴ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, pp. 63-65.

mas grauedad y amor no suele atarse,
 no dize amor con ceptro y señoria: 25
 assi que le ha tocado disfracarse
 a Iupiter, y en toro trasformado
 entre las vacas anda derramado.
 No se pudo jamas loar vacada
 de hauer tenido toro tan hermoso: 30
 es su color de nieue no pisada,
 que no ha sentido el viento mas lluioso:
 cuelgale del pescueço la papada,
 y tienele fornido y muy carnosos:
 pequeño el cuerno, pero muy galano, 35
 y que parece qu'es labrado a mano.
 Paz en el manso aspeto prometia,
 en la vista apazible, y no orgullosa:
 la hermosa hija de Agenor le via
 admirada de ver tan linda cosa, 40
 y de la mansedumbre que tenia;
 mas luego luego estuuu recelosa,
 despues se atreue tanto, que le toca,
 hasta darle las flores en la boca.
 Huelgase el encubierto enamorado, 45
 y besando sus manos se recrea;
 y retoçando por el verde prado
 espera el tiempo de lo que dessea:
 sobr'el arena al fin se echo de lado,
 ella los dedos en rascarle emplea, 50
 y diuersas guirnaldas le compone,
 y en la cabeça y cuernos se las pone.
 Por remate del juego oso sentarse
 encima del, sin conocer quien era:
 mas el toro, sin ella recatarse, 55
 se acerca poco a poco a la ribera:
 dexala bien primero asegurarse,
 y en mojando los pies se buelue fuera;
 mas luego tras los pies las piernas moja,
 y al cabo con la presa al mar se arroja. 60

El falso toro en alta mar metido
 lleua a la bella virgen espantada,
 que buelue atras el rostro dolorido
 sospirando la tierra desuiada:
 con vna mano tiene el cuerno asido, 65
 con otra al espinazo va trauada:
 el viento de rendido a su hermosura
 iugando andaua con la vestidura.

III

Del engañoso toro el falso cuero
 ya desnudado Iupiter se hauia, 70
 y buelto a su figura y ser primero,
 las campañas de Creta descubria:⁴⁴⁵

Y, como no puede ser de otro modo en una versión, una vez más la persistencia de Ovidio es patente, pues podemos identificar sus versos con total naturalidad. Efectivamente, a pesar de las ampliaciones que en ocasiones introduce Mey, las identificaciones entre los mitemas son evidentes y se dan en el orden del modelo. Las señalamos a continuación.

En primer lugar, la llamada de Júpiter; en Ovidio *Seuocat hunc genitor nec causam fassus amoris / 'fide minister' ait 'iussorum, nate, meorum, (Met., II, 836-837)*; que en Mey es “Mas en viendole el padre le ha llamado, / y sin mas aclarar su pensamiento / hijo, le dize, y secretario mio, / leal ministro, y de quien mas confio,” (vv. 1-4). El encargo a Mercurio; en Ovidio: *pelle moram solitoque celer delabere cursu, / quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra / suscipit (indigenae Sidonida nomine dicunt), / hanc pete, quodque procul montano gramine pasci / armentum regale uides, ad litora uerte!’ (Met., II, 838-842)*; y en Mey: “sin ninguna tardança has de arrojarte / sobre la tierra con ligero buelo / a la region que por la izquierda parte / mira como tu madre adorna el cielo, / que de los

⁴⁴⁵ Cf. Felipe Mey, *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima*, Tarragona, Felipe Mey, 1586, pp. 132-136. El ejemplar que consultamos se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la sign. R / 40278.

mismos que hoy es habitada / al presente Sidonis es llamada. / Quiero tras esto qu'el Real ganado / que ves qual va paciendo en la ladera, / hagas que por tu industria desuiado / del monte se encamine a la ribera” (vv. 7-16). El rebaño real llega a la playa en que Europa juega con su séquito; en Ovidio: *Dixit, et expulsi iamdudum monte iuuenci / litora iussa petunt, ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 843-845); y en Mey: “Dixo: y por obra ve lo que ha mandado, / que Mercurio se rige de manera / que las vacas el monte atras dexando / por la orilla se van sembrando. / Con donzellas de Tiro aqui solia / venir la hija del gran Rey a holgarse,” (vv. 17-22). La sentencia en que se declara la incompatibilidad entre amor y majestad; en Mey: “mas grauedad y amor no suele atarse, / no dize amor con ceptro y señoría:” (vv. 24-25); par de versos que resumen cuatro de Ovidio (*Met.*, II, 846-849) y que recogen de éstos los dos primeros: *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor: sceptri grauitate relictæ*. El dios se transforma en toro y mezclado entre el rebaño muge; en Ovidio: *induitur faciem tauri mixtusque iuuenis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 850-851); en Mey: “assi que le ha tocado disfraçarse / a Iupiter, y en toro trasformado / entre las vacas anda derramado” (vv. 26-28), con omisión de los mugidos. La descripción del toro; en Mey toma todos los atributos de Ovidio, es blanco como la nieve, tiene un fuerte cuello y papada y los cuernos parecen joyas hechas a mano, es manso: “No se pudo jamas loar vacada / de hauer tenido toro tan hermoso: / es su color de nieue no pisada, / que no ha sentido el viento mas lluuioso: / cuélgale del pescueço la papada, / y tienele fornido y muy carnoso: / pequeño el cuerno, pero muy galano, / y que parece qu'es labrado a mano. / Paz en el manso aspeto prometia, / en la vista apazible, y no orgullosa:” (vv. 29-38); versos que reproducen los latinos: *Quippe color niuis est, quam nec uestigia duri / calcauere pedis nec soluit aquaticus Auster; / colla toris extant, armis palearia pendent, / cornua parua quidem, sed quæ contendere possis / facta manu, puraque magis perlucida gemma; / nullæ in fronte minæ nec formidabile lumen: / pacem uultus habet* (*Met.*, II, 851-858). La princesa se asombra de la belleza y la mansedumbre del toro y aunque primero teme después le ofrece flores; en Ovidio: *Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur, / sed quamuis mitem metuit contingere primo: / mox adit et flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 858-861); que Mey expresa así: la hermosa hija de Agenor le via / admirada de ver tan linda cosa, / y de la mansedumbre que tenia; / mas luego luego

estuuu recelosa, / despues se atreue tanto, que le toca, / hasta darle las flores en la boca (vv. 39-44). El dios se alegra y mientras espera la consumación, besa las manos de la virgen y salta ante ella, le ofrece el pecho para que lo acaricie y le ofrece los cuernos para que se los corone y se confíe paulatinamente; en Ovidio: *Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas, / oscula dat manibus: uix iam, uix cetera differt / et nunc adludit uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fuluis niueum deponit harenis / paulatimque metu dempto modo pectora praebet / uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis / inpediendae nouis* (Met., II, 862-868); en Mey: “Huelgase el encubierto enamorado, / y besando sus manos se recrea; / y retoçando por el verde prado / espera el tiempo de lo que desea: / sobr’el arena al fin se echo de lado, / ella los dedos en rascarle emplea, / y diuersas guirnalda le compone, / y en la cabeça y cuernos se las pone” (vv. 45-52). Europa, perdido el miedo, se monta en el toro sin saber quién es; en Ovidio: *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri:* (Met., II, 868-869); en Mey: “Por remate del juego oso sentarse / encima del, sin conocer quien era:” (vv. 53-54). El dios se acerca a la orilla del mar poco a poco y desde ahí se adentra en las profundidades rumbo a Creta con la doncella arrebatada; en Ovidio: *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis, / inde abit ulterius medique per aequora ponti / fert praedam* (Met., II, 870-873); en Mey: “mas el toro, sin ella recatarse, / se acerca poco a poco a la ribera: / dexala bien primero asegurarse, / y en mojando los pies se buelue fuera; / mas luego tras los pies las piernas moja, / y al cabo con la presa al mar se arroja” (vv. 55-60). La imagen de Europa asustada sobre el toro, agarrada al cuerno del dios y con las ropas al viento; en Ovidio: *Pauet haec litusque ablata relictum / respicit et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes* (Met., II, 873-875); en Mey: “El falso toro en alta mar metido / lleva a la bella virgen espantada, / que buelue atras el rostro dolorido / sospirando la tierra desuiada: / con vna mano tiene el cuerno asido, / con otra al espinazo va trauada: / el viento de rendido a su hermosura / iugando andaua con la vestidura” (vv. 61-68). Y, por último, los dos primeros versos del libro III de las *Metamorfosis*; en Ovidio: *Iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat Dictaeaeque rura tenebat;* que Mey vierte así: “Del engañoso toro el falso cuero / ya desnudado Iupiter se hauia, / y vuelto a su figura y ser primero, las campañas de Creta descubria:” (vv. 69-72).

Visto lo cual, como ya se sabía, es más que claro que esta versión, que no se aleja tanto del original latino como las italianas, recogía el contenido de los versos ovidianos referidos al mito de Europa fielmente y que pudo servir de fuente secundaria para su transmisión a sus lectores.

1.5.6. Pedro Sánchez de Viana

La traducción de Sánchez de Viana fue junto con la de Bustamante la más influyente en las letras españolas. Al igual que la de Felipe Mey, las narraciones están en tercetos y los parlamentos y diálogos en octavas. Como todas las de la época, es relativamente fiel, recoge *ad sensum* el texto original y sigue, de forma atenuada, el modelo amplificador de Anguillara aproximándose a Dolce. Se publicó por primera vez en 1589⁴⁴⁶. La obra tiene dos partes: la traducción; y otra con comentarios a los mitos. He aquí la traducción de los versos de Ovidio:

Vengado así Mercurio, desaparece;	
y con ligero vuelo al cielo parte,	
y delante de Júpiter parece.	
Al punto que le vio, llámole aparte;	
y sin contar la causa de su vía,	1405
le dio un recaudo, hablándole del arte	
que suele, y desta suerte le decía:	
“Ministro fiel e hijo, cuyo intento	
es ser ejecutor de mi mandado,	
toda tardanza aparte, en un momento	1410
a Focis parte en vuelo presurado,	
y párate en Sidón, de cuyo asiento	
a tu madre se mira el diestro lado,	
guiando a la ribera con gran cuenta	
el ganado real, que allí apacienta”.	1415
De decir acabó, y al mismo punto	
del monte aquel ganado se salía,	

⁴⁴⁶ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, pp. 65-73.

guiado a las riberas todo junto,
 do la hija del rey estar solía
 de las doncellas tirias rodeada, 1420
 burlándose con gusto y alegría.
 No está la majestad bien abrazada
 con el amor. Aquel señor eterno,
 la gravedad del cetro desechada;
 aquel rector y padre; aquel gobierno 1425
 de hombres y de dioses, cuya mano
 armada está de fuego sempiterno;
 quien mueve con la ceja cumbre y llano,
 se hace toro, y brama en la vacada,
 pisando el verde prado alegre, ufano. 1430
 Es su color de nieve no pisada
 ni del húmedo viento derretida;
 el cuello y cada espalda bien formada.
 Pequeños cuernos hechos por medida,
 al parecer tan lisos y tan puros, 1435
 que la más rica perla va vencida.
 Con ojos apacibles nada oscuros,
 y su semblante en nada temeroso,
 de paz a todos hace mil seguros.
 De ver tan blanco toro y tan hermoso, 1440
 la hija está de Agénor admirada,
 y más verle tratable y amoroso.
 Mas, aunque manso, estaba amedrentada,
 y no osaba tocarle; pero luego
 se acerca, y le da flores más osada. 1445
 Alégrase el amante, cuyo fuego
 con la besar las manos se sustenta,
 mientras ve el fin de su apetito ciego.
 Y con ella burlando se contenta
 ahora, y otras veces va saltando 1450
 por la pradera verde, y luego intenta,
 el blanco lado en el arena echando,
 que le toque su dama con su mano,
 su miedo poco a poco desechando.

Y ofrece cada cuerno soberano 1455
a ser con las guirnaldas ocupado
de las floridas hierbas del verano.
Y la real doncella (desechado
todo temor), sin ver do se sentaba,
en el hermoso lomo se a sentado. 1460
Entonces poco a poco se llegaba
Júpiter hecho toro a la ribera,
y ya del todo al agua se entregaba.
Por alta mar la lleva. Lastimera,
fuera de sí, miraba deseosa 1465
la orilla do volverse bien quisiera.
Con la derecha mano temerosa
se tiene al blanco cuerno, y fundamento
es de la izquierda el lomo; va penosa;
ondéanse sus ropas con el viento. 1470

LIBRO TERCERO

Dejada la figura ya engañosa
del falso toro, Júpiter amante
se muestra en Candia a Europa desdeñosa.
Su padre, que del hurto está ignorante,
buscarla manda a Cadmo, y no la hallando, 5
le condenó a destierro en un instante,
de pío y de cruel señales dando⁴⁴⁷.

Los paralelos intertextuales entre la traducción y la fuente son evidentes y tampoco aquí cuesta reconocer los versos de Ovidio, recojámoslos detenidamente uno a uno.

Inicio con el episodio de Mercurio: “Al punto que le vio, llamóle aparte; / y sin contar la causa” (vv. 1404-1405) es *Seuocat hunc genitor nec causam fassus amoris* (*Met.*, II, 836); “ ‘Ministro fiel e hijo, cuyo intento / es ser ejecutor de mi mandado, / toda

⁴⁴⁷ Cf. Ovidio, *Las Metamorfosis*, ed. de J. F. Alcina, trad. de Pedro Sánchez de Viana, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 78-81.

tardanza aparte, en un momento / a Focis parte en vuelo presurado, / y párate en Sidón, de cuyo asiento / a tu madre se mira el diestro lado, / guiando a la ribera con gran cuenta / el ganado real, que allí apacienta' ” (vv. 1408-1415) es *'fide minister' ait 'iussorum, nate, meorum, / pelle moram solitoque celer delabere cursu, / quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra / suscipit (indigenae Sidonia nomine dicunt), / hanc pete, quodque procul montano gramine pasci / armentum regale uides, ad litora uerte!'* (Met., II, 837-842); “De decir acabó, y al mismo punto / del monte aquel ganado se salía, / guiado a las riberas todo junto, / do la hija del rey estar solía / de las doncellas tirias rodeada,” (vv. 1416-1419) es *Dixit, et expulsi iamdudum monte iuuenci / litora iussa petunt, ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (Met., II, 843-845). Abandono de la majestad: “No está la majestad bien abrazada / con el amor” (vv. 1422-1423) es *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (Met., II, 846-847); y, en consecuencia, el dios se convierte en toro: “Aquel señor eterno, / la gravedad del cetro desechada; / aquel rector y padre; aquel gobierno / de hombres y de dioses, cuya mano / armada está de fuego sempiterno; / quien mueve con la ceja cumbre y llano, / se hace toro” (vv. 1423-1429) es *sceptri grauitate relictæ / ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis / ignibus armata est, qui nutu concutit orbem, / induitur faciem tauri* (Met., II, 847-850); y se mezcla y brama con la vacada de Agénor: “y brama en la vacada, / pisando el verde prado alegre, ufano.” (vv. 1429-1430) es *mixtusque iuuenis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (Met., II, 850-851). Descripción del toro con todos sus atributos, blancor, hermosura, mansedumbre, cuello, cuernos: “Es su color de nieve no pisada / ni del húmedo viento derretida; / el cuello y cada espalda bien formada. / Pequeños cuernos hechos por medida, / al parecer tan lisos y tan puros, / que la más rica perla va vencida. / Con ojos apacibles nada oscuros, / y su semblante en nada temeroso, / de paz a todos hace mil seguros.” (vv. 1431-1440) es *Quippe color niuis est, quam nec uestigia duri / calcauere pedis nec soluit aquaticus Auster; / colla toris extant, armis palearia pendent, / cornua parua quidem, sed quae contendere possis / facta manu, puraque magis perlucida gemma; / nullae in fronte minae nec formidabile lumen: / pacem uultus habet* (Met., II, 852-858). Europa se asombra del toro: “De ver tan blanco toro y tan hermoso, / la hija está de Agénor admirada, / y más verle tratable y amoroso.” (vv. 1440-1442) es *Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur* (Met., II, 858-859). Y, aunque teme inicialmente, termina por

acercarse a la bestia y le da flores: “Mas, aunque manso, estaba amedrentada, / y no osaba tocarle; pero luego / se acerca, y le da flores más osada.” (vv. 1443-1445) es *sed quamuis mitem metuit contingere primo: mox adit et flores ad candida porrigit ora*. (Met., II, 860-861). Se alegra el dios y besa las manos de la joven: “Alégrase el amante, cuyo fuego / con la besar las manos se sustenta, / mientras ve el fin de su apetito ciego.” (vv. 1446-1448) es *Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas, / oscula dat manibus: uix iam, uix cetera differt* (Met., II, 862-863). En el episodio del baile del cortejo el becerro confía a la doncella: “Y con ella burlando se contenta / ahora, y otras veces va saltando / por la pradera verde, y luego intenta, / el blanco lado en el arena echando, / que le toque su dama con su mano, / su miedo poco a poco desechando. / Y ofrece cada cuerno soberano / a ser con las guirnaldas ocupado / de las floridas hierbas del verano.” (vv. 1449-1457) es *et nunc adludit uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fuluis niueum deponit harenis / paulatimque metu dempto modo pectora praebet / uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis / impedienda nouis* (Met., II, 864-868). Finalmente la joven se sube en el toro: “Y la real doncella (desechado / todo temor), sin ver do se sentaba, / en el hermoso lomo se a sentado.” (vv. 1458-1460) es *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (Met., II, 868-869). Entonces, el dios se adentra en el mar y rapta a la joven: “Entonces poco a poco se llegaba / Júpiter hecho toro a la ribera, y ya del todo al agua se entregaba. / Por alta mar la lleva” (vv. 1461-1464) es *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis, / inde abit ulterius medique per aequora ponti / fert praedam* (Met., II, 870-873). Y contemplamos la lastimera estampa de la princesa sobre el toro marino: “Lastimera, / fuera de sí, miraba deseosa / la orilla do volverse bien quisiera. / Con la derecha mano temerosa / se tiene al blanco cuerno, y fundamento / es de la izquierda el lomo; va penosa / ondeándose sus ropas con el viento (vv. 1464-1470) es *Pauet haec litusque ablata relictum / respicit et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes* (Met., II, 873-875). Comienzo del libro tercero: “Dejada la figura ya engañosa / del falso toro, Júpiter amante / se muestra en Candia a Europa desdeñosa.” (vv. 1471-1473) es *Iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat Dictaeaeque rura tenebat* (Met., III, 1-2).

Así pues, el autor español traslada todos los motivos en el mismo orden que Ovidio y, en general, excepto algún desmayado verso, nos ha legado una traducción más que digna.

No sólo tradujo Sánchez de Viana las *Metamorfosis* sino que, como ya hemos dicho arriba, también escribió un tratado en el que las comentaba. Pues bien, en las *Anotaciones sobre el libro segûdo de las trâsformaciones de Ouidio*, capítulo 48, nos encontramos con nuestra fábula con el título de *La hija esta de Agenor admirada*:

Para dar principio a la fabula de Europa, dize el Poeta, que vengado Mercurio del descomedimiento de Aglauro, con auerla trâsformado en Pizarra, piedra negra, volo al cielo, y apenas llevo ante el acatamiento de su padre Iupiter, quando le enuio a Sidon, y le mando que guiasse el ganado del Rey, que hallaria alli a la ribera del mar, adonde solia holgarse la hermosa Europa con sus donzellas. Cumplido ansi Mercurio, y el Dios Iupiter pospuesta la magestad de su ser y officio, pues grauedad y amores no se compadescen, conuirtiose en toro mas blanco que la nieue, y parose ante su señora. Ella visto tan hermoso bezerro, y que no solamente no parescia brauo, mas antes mansissimo, y apazible, aunque luego luego temia llegarse a el: pero despues teniendo mas animo, le alago, y viendo su mansedumbre, despues de auerle dado yerua y flores con su propria mano oso sentarse en su lomo estando el toro echado cerca del agua. Consiguiendo el fin de su pretension Iupiter, poco a poco, se fue deslizand azia la mar, hasta que a Europa (reconosciendo su engaño) la fue forçado asirse con la vna mano al liso cuerno, y con la otra estriuar en el blanco lomo, esperando el fin de su desgracia.

Esta fabula es pura historia, como cuenta Eusebio Cesariense, diziendo, que siendo Asterio Rey de la Isla de Candia, certificado de la belleza y valor de Europa hija de Agenor Rey de Phenicia, se enamoro grandemente della y aprouechandose en estos amores del consejo de vn su fidelissimo criado, la alcanço, y fue desta manera. Este tenia vn rico nauio en la costa del mar, que traya por insignias vn toro, y conuido a verle a la amada señora, porque para tal effecto la auia hecho aportar al puerto de Phenicia curiosamente, por robarla. Subiendo la donzella a ver la naue, dieron los marineros subitamente los remos al agua, y las velas al viento, y lleuaron la a Candia a su Rey. El qual gozando de su hermosura, vuo en ella a Minos, y los demas hermanos como se dira en otro lugar. Fue esta señora felicissima en este mundo pues pudo con su fama dar nôbre a la tercera parte del⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ Cf. Pedro Sánchez de Viana, *Anotaciones sobre los quinze libros de las Trâsformaciones de Ouidio. Con la Mithologia de las fabulas, y otras cosas*, Valladolid, Diego Fernández de Cordoua, 1589, fols. 64 v.º-65

Al lector atento ya no se le habrá escapado la presencia en el texto del episodio de Mercurio y el motivo de la pérdida de la majestad en el amor; ambos inequívocamente ovidianos, como no podía ser de otro modo dado el título de la obra. Además leemos la referencia a la nominación del continente tomada de los *Fastos*. Por otro lado, la racionalización histórica proviene de una larga cadena con inicio en la *Antigüedad*.

Y no acaba aquí Sánchez de Viana con Europa, en las *Anotaciones sobre el libro tercero de las trãsformaciones de Ouidio*, al tratar de la materia de Cadmo, en el capítulo I, titulado *Buscar la manda a Cadmo, etc.*, vuelve sobre ella, primero para recordarnos el motivo por el que su hermano la buscó y, después, para incidir en la racionalización histórica del mito:

El qual como Iupiter ouiesse robado a su hermana Europa, y lleuadola a Cândia, [...].

La mayor parte destas cosas es historia. Porq Europa no fue lleuada a Cândia de Iupiter cõuertido en toro, sino (como esta dicho de Eusebio) en vna naue q tenia por insignias vn toro o (como dize Natal Comite) la gouernaua vn Piloto q se llamaria Toro⁴⁴⁹.

1.5.7. Baltasar de Vitoria

Como ya hemos estudiado más arriba, fray Baltasar de Vitoria escribió un manual mitológico en que vertía al español textos latinos, entre ellos versos de Ovidio.

Así pues, estos tratados en ocasiones tuvieron un doble valor cuando presentaban también textos traducidos. Por un lado siempre funcionaron como fuente erudita de transmisión mitológica para los ingenios que se acercaron a consultarlas y como textos exegéticos de la misma materia. Pero, por otro lado, alguno de sus autores, como Baltasar de Vitoria, a veces insertaron en ellas traducciones de las fuentes clásicas. Las traducciones literarias, según el modo del momento, generalmente no respondían al actual concepto de

recto. Manejamos el libro custodiado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, sign. BH FOA 2326.

⁴⁴⁹ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, fol. 65 vuelto.

fidelidad y no pretendían sólo trasladar de un idioma a otro un autor. En ellas se imponía la necesidad de lucimiento poético del traductor a través de la emulación de la fuente, y de esto se deriva que el original, a la par que traducido, quedaba más o menos parafraseado y amplificado con aportaciones originales de la propia cosecha del traductor. El grado de deformación con respecto a la fuente podía llegar a ser moderado o muy apreciable. Así pues, cuando se leía una traducción de Ovidio, no sólo se leía la poesía de éste, sino también la del traductor que podía aportar su propio caudal poético con conceptos e imágenes nuevas. Y, en este caso, ésta es la razón principal por la que debemos interesarnos por estas obras y las traducciones de nuestro mito más concretamente: ¿son textos híbridos, en cuanto que a la vez que traducciones son versiones literarias con originalidad propia o son traducciones fieles en el marco de un tratado? Es importante dilucidar este aspecto, porque, en cualquier caso, forman parte de la trama de la tradición literaria del mito que estudiamos, y conviene, pues, analizar cómo afectaron a su configuración los diferentes aspectos de su transmisión.

Ocupémonos ahora pues de la versión que tanto nos interesa. Fray Baltasar en lo que se refiere a Europa, traduce en tercetos los correspondientes versos de Ovidio (*Met.*, II, 836-875):

Aquel Retor, y padre, aquel gouierno
de hombres, y de Dioses, cuya mano
armada està de fuego sempiterno,
quien mueue con la ceja cumbre, y llano,
se haze toro, bramando en la vacada, 5
pisando el verde prado alegre, vfano.
Es su color de nieue no pisada,
ni del humedo viento derretida:
el cuello, y cada espalda bien formada,
pequeños cuernos, hechos por medida, 10
al parecer, tan lisos, y tan puros,
que la mas rica perla va vencida.
Con ojos apazibles nada obscuros,
y su semblante en nada temeroso,

de paz a todos haze mil seguros. 15
 De ver tan blanco toro, y tan hermoso
 la hija de Agenor està admirada,
 y mas verle tratable, y amoroso.
 Mas aunque manso, estaua amedranteda,
 y no osaua tocarle, pero luego 20
 se acerca, y le da flores mas osada.
 Alegrase el amante, cuyo fuego,
 con la besar las manos se sustenta,
 mientras vè el fin de su apetito ciego.
 Y con ella burlando se sustenta, 25
 aora, y otras vezes va saltando
 por la pradera verde: y luego intenta,
 el blanco lado en el arena echando,
 que lo toque su dama con su mano,
 su miedo poco a poco desechando. 30
 Y ofrece cada cuerno soberano,
 a ser con las guirnaldas ocupado
 de las floridas yeruas del verano,
 y la real donzélla (desechado
 todo temor) sin ver do se sentaua, 35
 en el hermoso lomo se ha sentado.
 Entonces poco a poco se llegaua
 Iupiter hecho toro a la ribera,
 y ya del todo al agua se entregaua.
 Por alta mar la lleua lastimera, 40
 fuera de si miraua deseosa,
 la orilla, do boluerse bien quisiera.
 Con la derecha mano temerosa,
 se tiene el blanco cuerno, y fundamêto;
 es de la yzquierda el lomo, va penosa, 45
 haziendo ondas la ropa con el viento⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 416, pp. 181-182. Junto a esta serie, también traduce el fragmento de *Heroidas*, IV, 55-56 (cf. *op. cit.* en la n. 416, p. 180), que ya hemos señalado más arriba en la p. 242 de esta tesis.

Seguidamente nos traduce los dos versos iniciales del libro III de las *Metamorfosis*:

Dexad la figura, ya engañosa
del falso toro, Iupiter amante,
se muestra en Creta a Europa desdeñosa⁴⁵¹.

Efectivamente, como advierte fray Baltasar, sus tercetos no dejan de ser una traducción que se ciñe en general al pasaje del libro segundo de las *Metamorfosis* de Ovidio en el que se narra el rapto de Europa; aunque se ahorra el episodio que relata la intervención inicial de Mercurio (tanto la conversación con su padre como la conducción del rebaño a la playa) y comienza sus versos *in medias res* por el episodio que hemos denominado del descenso y transformación de Júpiter. Las equivalencias entre ambos autores, muy ajustadas, como no puede ser de otro modo en una traducción –alguna variante parafrástica o ampliación hay– las exponemos a continuación.

En el episodio del descenso y transformación de Júpiter: *ille pater rectorque deum* (*Met.*, II, 848): “Aquel Retor, y padre, aquel gouierno / de hombres, y de Dioses” (vv. 1-2); *cui dextra trisulcis / ignibus armata est* (*Met.*, II, 848-849): “cuya mano / armada està de fuego sempiterno” (vv. 2-3); *qui nutu concutit orbem* (*Met.*, II, 849): “quien mueue con la ceja cumbre, y llano” (v. 4); *induitur faciem tauri mixtusque iuuencis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 850-851): “se haze toro, bramando en la vacada, / pisando el verde prado alegre, vfano” (vv. 5-6).

En la descripción del toro: *Quippe color niuis est* (*Met.*, II, 852): “Es su color de nieue no pisada” (v. 7); *nec soluit aquaticus Auster* (*Met.*, II, 853): “ni del humedo viento derretida” (v. 8); *colla toris extant, armis palearia pendent* (*Met.*, II, 854) queda resumido así: “el cuello, y cada espalda bien formada” (v. 9); *cornua parua quidem, sed quae contendere possis / facta manu, puraue magis perlucida gemma* (*Met.*, II, 855-856): “pequeños cuernos, hechos por medida, / al parecer, tan lisos, y tan puros, / que la mas rica perla va vencida (vv. 10-12); los versos *nullae in fronte minae nec formidabile lumen:* /

⁴⁵¹ Cf. *op. cit.* en la n. 416, p. 182.

pacem uultus habet (*Met.*, II, 857-858) van parafraseados así: “Con ojos apazibles nada oscuros, / y su semblante en nada temeroso, / de paz a todos haze mil seguros (vv. 13-15).

En el acercamiento del toro a la princesa: *Miratur Agenore nata, / quod tam formosus* (*Met.*, II, 858-859): “De ver tan blanco toro, y tan hermoso / la hija de Agenor està admirada” (vv. 16-17); *quod proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 859) es parafraseado: “y mas verle tratable, y amoroso” (v. 18); *sed quamuis mitem metuit contingere primo: / mox adit et flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 860-861): “Mas aunque manso, estaua amedrentada, / y no osaua tocarle, pero luego / se acerca, y le da flores mas osada” (vv. 19-21); *Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas, / oscula dat manibus; uix iam, uix cetera differt* (*Met.*, II, 862-863) queda traducido en el siguiente terceto: “Alegrase el amante, cuyo fuego, / con la besar las manos se sustenta, / mientras vè el fin de su apetito ciego” (vv. 22-24); *adludit* (*Met.*, II, 864) hace referencia a “con ella burlando” (v. 25); *et nunc [...] uiridique exsultat in herba* (*Met.*, II, 864): “aora, y otras vezes va saltando / por la pradera verde” (vv. 26-27); *nunc latus in fuluis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 865): “y luego intenta, / el blanco lado en el arena echando” (vv. 27-28); *paulatimque metu dempto* (*Met.*, II, 866): “su miedo, poco a poco desechando” (v. 30); *modo pectora praebet / uirginea plaudenda manu* (*Met.*, II, 866-867) es resumido así: “que lo toque su dama con su mano” (v. 29); *modo cornua sertis / inpedienda nouis* (*Met.*, II, 867-868) se versiona con el siguiente terceto: “Y ofrece cada cuerno soberano, / a ser con las guirnaldas ocupado / de las floridas yeruas del verano” (vv. 31-33); y *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869) con este otro: “Y la real donzella (desechado / todo temor) sin ver do se sentaua, / en el hermoso lomo se ha sentado” (vv. 34-36).

En el episodio del rapto y la travesía: los versos *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis, / inde abit ulterius* (*Met.*, II, 870-872) son resumidos parafrásticamente con el siguiente terceto: “Entonces poco a poco se llegaua / Iupiter hecho toro a la ribera, / y ya del todo al agua se entregaua” (vv. 37-39); *mediique per aequora ponti fert praedam* (*Met.*, II, 872-873) se corresponde con: “Por alta mar la lleua lastimera” (v. 40); *Pauet haec litusque ablata relictum / respicit* (*Met.*, II, 873-874):

“fuera de si miraua deseosa, / la orilla, do boluerse bien quisiera” (vv. 41-42); *et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est* (*Met.*, II, 874-875): es “Con la derecha mano temerosa, / se tiene el blanco cuerno, y fundamêto, / es de la yzquierda el lomo” (vv. 43-45); *tremulae sinuantur flamine uestes* (*Met.*, II, 875) se corresponde en fray Baltasar con “va penosa, / haziendo ondas la ropa con el viento” (v. 45-46). En cuanto a los versos iniciales del libro III: *Iamque deus posita fallacis imagine tauri* (*Met.*, III, 1) se corresponde en el último terceto con “Dexad la figura, ya engañosa / del falso toro”; y *se confessus erat Dictaeaeque rura tenebat* (*Met.*, III, 2) se corresponde en el mismo lugar con “Iupiter amante, / se muestra en Creta a Europa desdeñosa”.

Así pues, de la confrontación de ambos textos la dependencia ovidiana del castellano es evidente y la originalidad poética de otras traducciones parafrásticas de la época no destaca.

1.5.8. Juan Bautista Aguilar

Más arriba anunciábamos el estudio de la traducción de unos versos de Ovidio que fray Juan Bautista nos brindaba en su *Tercera Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Hecho que nos interesa porque Aguilar, en la estela de Baltasar de Vitoria –no hemos de olvidar que aquél planteó su obra como una continuación de la de éste, de ahí su mismo título– también se ejercitó en la traducción de los textos originales. Efectivamente, remataba su resumen del mito de Europa citando cinco versos “como cantava Ovidio” (*Met.*, II, 870-875):

*Tum Deus à terra, siccòque à littore sensim
falsa pedum primis vestigia ponit in undis
inde abit ulterius, mediiue per aequora ponti
fert praedam, pavet haec, litusque ablata relictum
respicit, et dextra cornu tenet, altera dorso
imposita est, tenues sinuantur flamine vestes.*

Versos que además traduce en pareados:

Entonces Iupiter, que à su amor anima,
 muy poco a poco, porque mucho estima,
 desde la enjuta orilla luego fragua,
 pisar con falsedad del Mar el agua:
 entròse en ella mas, y viento en popa 5
 navega el alto Ponto con Europa,
 esta, teme su mal con ansia fiera,
 buelve los ojos àzia la ribera,
 y para no caer, su mano junta
 del Toro robador à la vna punta, 10
 poniendo con desvelo nada vfano,
 sobre la espalda, la siniestra mano,
 el Ayre levantando con ruido,
 ondas como en el Mar, en su vestido⁴⁵³.

Una rápida lectura nos cerciora de que el fragmento es una traducción parafrástica de Ovidio, al que sigue motivo por motivo.

Al inicio, “Entonces Iupiter” (v. 1) viene de *cum deus* (*Met.*, II, 870).

El inadvertido movimiento del toro hacia las ondas, en Aguilar “muy poco a poco” (v. 2), está tomado de *sensim* (*Met.*, II, 870).

El motivo del dios que moja sus plantas en la orilla del mar, en Aguilar: “desde la enjuta orilla luego fragua, / pisar con falsedad del Mar el agua” (vv. 3-4); está en Ovidio en *falsa pedum primo uestigia ponit in undis* (*Met.*, II, 871).

En la posterior imagen, Júpiter se adentra más en las aguas: “entròse en ella mas” (v. 5), dice Aguilar; como Ovidio: *inde abit ulterius* (*Met.*, II, 872).

⁴⁵³ Cf. *op. cit.* en la n. 419, p. 9.

La travesía queda en español así: “y viento en popa / navega el alto Ponto con Europa” (vv. 5-6); que equivalen a *mediique per aequora ponti / fert praedam*, en Ovidio (*Met.*, II, 872-873).

El temor de la doncella en fray Baltasar: “esta, teme su mal con ansia fiera, / buelve los ojos àzia la ribera” (vv. 7-8); se corresponde con *Pauet haec litusque ablata relictum / respicit* (*Met.*, II, 873-874).

La disposición sobre el toro: “y para no caer, su mano junta / del Toro robador à la vna punta” (vv. 9-10), en Aguilar, es en Ovidio *et dextra cornum tenet* (*Met.*, II, 874); y “poniendo con desvelo nada vfano, / sobre la espalda, la siniestra mano” (vv. 11-12) se aviene en el sulmonés con *altera dorso / imposita est* (*Met.*, II, 874-875).

Y las ropas al viento: en el español: “el Ayre levantando con ruido, / ondas como en el Mar, en su vestido” (vv. 13-14); que reproducen *tremulae sinuantur flamine uestes* (*Met.*, II, 875).

Aguilar en su exposición cita más autores, Higino, Séneca, Mosco y otros; pero, sin copiar sus textos. Y a la hora de recrear la traducción del fragmento que aduce, parte del autor más autorizado. A la vista de lo dicho, la fuente en que se apoya queda de manifiesto y ninguna duda hay acerca de la principal filiación de sus palabras: vuelve a ser Ovidio.

La fidelidad al autor romano en la traducción de Aguilar nos hace concluir que las traducciones de los manuales no fueron vehículo de imágenes poéticas originales, como otras versiones libres que corrieron en el Siglo de Oro, sino fuente de ajustada transmisión de los versos ovidianos sin más, como correspondía al género mitográfico en que se insertaban. Pero éstas, nuevamente puestas al alcance del lector no versado en la lengua latina, renovaban su importante papel de servir de puente una vez más entre los clásicos y los autores románicos.

Como se puede ver por los textos aquí aducidos, el conocimiento del sulmonés por parte de los literatos era enorme, completo, y les llegaba por tres medios: el texto latino original de Ovidio, los tratados mitográficos y las traducciones. Ninguna obra fue impresa, traducida o comentada en más ocasiones que la suya. A estas tres vías debemos sumar las mismas composiciones de tema mitológico que los ingenios españoles escribían inspirándose en el romano⁴⁵⁶. Esto no quiere decir que no se conociesen otros autores antiguos, que también eran citados en los tratados y publicados; pero sí nos indica su abrumadora presencia, explicable por una razón muy sencilla: era el modelo que se seguía cuando la cuestión rozaba la mitología. Ahora ya podemos pasar a estudiar la evolución del modelo del mito de Júpiter y Europa en la literatura española.

⁴⁵⁶ Cf. V. Cristobal López, “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, 1 (1997) 125-153, p. 126.

II. EL MITO DE EUROPA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

2.1. Edad Media

2.1.1. Alfonso X el Sabio

Ya en los albores de la literatura castellana podemos encontrar a Júpiter y Europa en la magna obra de Alfonso X (1221-1284). Efectivamente, como se sabe, el equipo de traductores que aglutinó en torno a él compuso, entre otras, obras históricas de carácter didáctico, compilaciones que pretendían agrupar todo el saber reunido hasta la época. Con este programa, Alfonso elaboró la *General estoria*, que debió estar compuesta hacia 1280⁴⁵⁷, en cuya segunda parte (capítulos XXXIV-XXXV) encontramos el texto de las *Metamorfosis* que venimos estudiando. El hecho de que los siglos XII y XIII hayan sido denominados *aetas ovidiana*, nos indica ya la influencia del autor en la cultura del momento. Por tanto, no debe extrañarnos su presencia en la obra de Alfonso X.

Desde el punto de vista de la organización de la *General estoria*, la disposición cronológica de Eusebio de Cesarea constituye el eje estructural de la obra. En cuanto a dos de sus fuentes principales, la *Biblia* y las *Metamorfosis*; la obra ovidiana narra el devenir de las edades, los héroes y los hombres, desde el origen hasta la edad de hierro; tal esquema concuerda con el bíblico, que relata la salida del hombre del Paraíso y sus sufrimientos en la tierra en una secuencia más o menos histórica. Así pues, Ovidio es utilizado por Alfonso X por tres razones: por su autoridad y prestigio como autor en la *Edad Media*; porque junto con la *Biblia*, a pesar de que las *Metamorfosis* no sea un libro que originalmente presente una sucesión de hechos de forma diacrónica, se podía adaptar al esquema cronológico de

⁴⁵⁷ Cf. García, art. cit. en la n. 363, p. 288.

Eusebio de Cesarea; y, en tercer lugar, porque es una fuente de primer orden para el conocimiento de una pretendida remota historia de los gentiles⁴⁵⁸.

Pero, ya en los capítulos anteriores a la narración del mito, se nos ha ido presentando a los protagonistas de la historia. En el capítulo XXXII, titulado *De lo que las estorias cuentan del rey Agenor, padre de Europa*, los encontramos:

onde el rey Agenor, que fue rey de Egipto don son las Thebas, uino deste linnage *e* de la mas alta sangre que en los gentiles auie, et ouo un fijo a que llamaron Eliçe, *e* una fija a que dixieron Europa, et otros tres fijos que llamaron al uno Cadmo, all otro Phenix *e* al terçero Cilis.

Este rey Agenor regnaua en Egipto la de las Thebas, en el reyno de Libia; et sabet que toda la tercera part de la tierra a que dezimos agora Africa ouo primera mientre nombre Libia, et dixieron le este nombre los reyes *e* los omnes buenos ancianos con sos pueblos de la reyna Libia, madre deste rey Agenor. La reyna Europa, fija deste rey Agenor, era muy grand *e* muy fremosa, *e* morando en casa del su padre leuaua muy grant prez de la mas fremosa duenna *e* de meiores costumbres que en toda la tierra auie a essa sazón, et el rey Juppiter regnaua estonces en Creta *e* en otros sus reynos muchos quel obedescien *e* dond auie el sennorio, et era otrossi el mas poderoso *e* el mas sabio rey que en el mundo auie en aquel tiempo entre sos gentiles, et era tal, segunt diz la Estoria de Troya, que nil fincaua encantamiento nin saber que se fiziesse por el arte magica nin por la sabeduria de las estrellas que lo el non sopiesse *e* lo non fiziesse, *e* acabaua todas las cosas del mundo que querie por el so saber; et assi cuemo dizen las santas Escripturas de la ley de Moysen *e* las de nuestro sennor Jhesu Cristo que ouo Salamon muchas mugieres ademas, et otrossi dizen las estorias de los antigos, *e* el Libro de los linnages de los gentiles *e* todos los sos auctores que ouo este rey Juppiter muchas mugieres ademas *e* muchos fijos, *e* todos los mas dellos de muy grand guisa, cuemo es dicho ya de algunos dellos et diremos aun en esta Estoria adelant de cada unos en sos logares, ca todos fueron reyes *e* grandes prinçipes. Et quando oyo Juppiter dezir daquella duenna Europa, fija de Agenor, rey de Libia, uinol a coraçon de ganar la, si se le guisasse; *e* de la guisa de cuemo la ell ouo fablan ende en maneras departidas las Estorias *e* los auctores de los gentiles; et en todos los gentiles, los sabios que

⁴⁵⁸ Cf. B. Brancaforte, "Introducción", en Alfonso el Sabio, *Las Metamorfosis y las Heroidas de Ovidio en la General Estoria de Alfonso el Sabio*, ed. de B. Brancaforte, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, pp. XVII-XVIII y XXI; y art. cit. en la nota anterior, pp. 127-128.

nos fallamos que mas fablaron dessa ley que los gentiles auien, los autores fueron; et entre essos autores Ouidio, que fue uno de los mas presciados tribunos de Roma, [...]: et versifico esse Ouidio mejor que otro sabio ninguno de la su sazón, como diremos del en la estoria del so tiempo, que sera en el tiempo de Octouiano Cesar Augusto, ca estonces nascio Ouidio *e* en tiempo de Tiberio Cesar murio; et dixo toda la su ley *e* las fiestas della por uiessos de latin; et assi cuemo leemos que fizieron *e* fazen los nuestros sabios *e* los nuestros sanctos padres en las razones de la estoria de la Biblia, que por una cosa dan muchas a entender, esponiendo la de muchas guisas, assi fallamos que fizieron los autores de los gentiles, *e* que dizen unas cosas *e* dauan otras a entender⁴⁵⁹.

Junto a una Europa descrita como una muy hermosa y virtuosa princesa, a continuación se nos habla de Júpiter, rey de Creta y otros dominios, mago capaz de cualquier encantamiento, y deseoso de Europa. La reducción del dios a rey según la racionalización evemerista es evidente y natural dentro del marco cristiano en que debemos situar la obra de Alfonso X; asimismo, de lo que Júpiter no se libra en casi ninguno de los textos de nuestra lengua es de su caracterización como un ser rijo que seduce a múltiples mujeres. Es también reseñable lo que nos parece una alusión a los *Fastos*: “et dixo toda la su ley *e* las fiestas della por uiessos de latin”, lo que indica que el conocimiento de Ovidio no se reducía a las *Metamorfosis* y las *Heroidas*. Las ampliaciones explicativas, como la de “Libia” son propias del didactismo alfonsí; y la de lo que es una alegoría en las últimas líneas del capítulo nos habla de la combinación de interpretaciones con que trabajó, como sabemos, el gabinete del rey castellano. Al menos en este texto, la lectura a la letra del mito con la intención de denostarlo como inmoral, tan practicada por los padres de la Iglesia, no se manifiesta. Y se reconoce, tal vez con un espíritu más abierto, que los gentiles también por medio de la alegoría pudieron mostrar razones ocultas. Asimismo, es importante el

⁴⁵⁹ Cf. Alfonso el Sabio, *General estoria. Segunda parte*, I, ed. de A. García Solalinde, L. A. Kasten y V. R. B. Oelschläger, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, pp. 52-53. Cito por la edición de García Solalinde en homenaje al empeño del ilustre filólogo no cumplido en su totalidad de editar la magna obra de Alfonso X. Hoy cubre ese hueco editorial una excelente edición íntegra de la obra realizada bajo la coordinación de Pedro Sánchez-Prieto Borja. Para consultar los textos que presentamos por esta última edición, cf. Alfonso X el Sabio, *General estoria. Segunda Parte*, I, ed. de Belén Almeida Cabrejas (coordinador de la edición íntegra, Pedro Sánchez-Prieto Borja), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009.

hecho de que se nos presenta a Ovidio como la principal fuente del mito ya en el primer texto de nuestra lengua: “et versifico esse Ouidio meior que otro sabio ninguno de la su sazón”⁴⁶⁰.

En el capítulo XXXIII, *De cuemo Europa fue robada segund lo cuentan unas Estorias*⁴⁶¹, aunque el título nos promete diversas versiones del mito según cada “estoria”, en realidad no hay ningún relato, Alfonso X hace referencia a otras fuentes escuetamente, en las que se basa para discutir la cronología del hecho según el cronicón de Eusebio o san Jerónimo o las relaciones de parentesco entre Agénor, Cadmo, Europa o Fénix, como ya hemos visto que hacía en el capítulo anterior. Que los traductores fijen en éste por medio de otras fuentes la fecha del rapto de Europa se debe a que, según era su método de trabajo y costumbre, así situaban en la historia el episodio⁴⁶². Tras estos preliminares, Alfonso X nos va a contar en el siguiente capítulo la fábula en su totalidad según el autor de más prestigio, como afirma al final del capítulo: “Agora contar uos emos de cuemo cuenta Ouidio esta estoria e estas razones della”⁴⁶³. Lo cual nos informa de la importancia que tenía Ovidio como fuente ya en el primer texto de la literatura española que tratamos. El capítulo XXXIV, titulado *De como el rey Juppiter leuo a Europa, segunt que lo cuenta Ouidio*, dice así:

Cuenta Ouidio que el rey Juppiter, auiendo muy grant amor daquela inffante Europa, llamo a Mercurio, so fijo, et nol mostrando la razon de so amor nin lo que querie fazer con el ayuda dell, dixo assi: “Fijo, tu eres mio fiel seruient, e cumples me fiel mientre todos los mandados que te yo mando; pues non te tardes agora, ea te he mester, et descende quanto mas apriessa pudieres, e ue a tierra de Sidonia, que yaze a siniestro de la parte de la tierra de tu madre Maia, e ueras y un busto de uacas que andan pasciendo, e son de Agenor, rey desta tierra; e tornar las as a la ribera de la mar, alli o estan aquellos sus palacios.” Apenas ouo el rey dicho e mandado aquello que querie, quando Mercurio fizo luego so mandado, et fueron las uacas aduchas antel palacio del rey Agenor. Et estaua Europa

⁴⁶⁰ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p.53.

⁴⁶¹ Cf. *op. cit.* en la n. 459, pp. 53-54.

⁴⁶² Cf. *op. cit.* en la n. 458, p. 40 (n. 1).

⁴⁶³ Cf. *op. cit.* en la n. 459, p. 54.

trebeando con sus duennas *e* sus donçellas en un campo muy fremoso que auie alli en la ribera del mar delant el palacio; et Juppiter non dubdo de fazer que quier poro pudiesse llegar a Europa *e* coger la en so poder; et Europa uio aquellas vacas, *e* fizo las luego adozir ante si, por quel semeiauán cosa estranna *e* ella nunca las auie uistas daquela guisa a sabor de si, *e* querie las ueer.

Et Juppiter ueyendo aquello, uio en ello lo que el querie *e* quel plaçie mucho, *e* non le semeio de fazer otra cosa que tan guisado fuesse, cuemo sembrar ell alli a alguna daquellas cosas de que la infant se pagaua mas, et entendio que se pagarie ella mucho de los toros que y ueye grandes et muy loçanos, et fizosse primero por sos encantamientos magicos quel non pudiesse ueer ninguno; et segund cuenta el autor trasfigurosse alli por so saber, *e* esto es que encanto los oios de quantos lo uiessen que les sembrasse que era aquello que el querie, et mostrosse en figura de toro, *e* uoluiosse a las uacas; et la forma de la fechura de toro en que se mostro fue qual la escriuio el autor, segund uos aquí diremos: dize que assi cuemo se mostro alli Juppiter en figura de toro, que luego all ora se uoluió a las uacas *e* que començo a burdiar como toro, *e* andar por el campo *e* por ell arenal passo, *e* de grand content, *e* muy mesurado *e* aun muy apuesta mient, bien cuemo lo farie en la su guisa seyendo omne, et mostrosse muy fremoso, ca dize Ouidio que se mudo en la color tan blanca cuemo la nief quando cae *e* non la fuella ninguno, *e* de muy apuesta figura, segund que podrie seer de toro, et mostrosse a la infant de manera quel ouo ella a ueer et a parar mientes en ell; *e* nol ouo miedo, tan manso parescie ell; mas quando uio, marauillosse mucho del cuemo era tan fermoso *e* tan manso, lo que non ueye en los otros toros dalli, *e* tomol sabor de llegar se a ell *e* poner las manos por el, mas pero tomo primero de las flores de las yeruas daquel campo *e* fue gelas llegando a la boca, et Juppiter, quando aquello uio, fue muy alegre, *e* llegosse contra ella muy manso, *e* començol a besar las manos, tan de cerca se le paro, et apenas se pudo sofrir de se non mostrar ombre cuemo lo era, *e* tomar la *e* yr se con ella; mas pero non lo quiso fazer, et sofriosse, et començo a trebeiar antella *e* fazer le como a unas maneras de falagos, et echosse en el campo, *e* estrillauasse antella en las yeruas *e* a las vezes en ell arena, que era amariella cuemo oro, *e* semiol a ella que parescie fremoso en ella.

Et fue la infant perdiendo el miedo del ya quanto, et Juppiter pues que esto uio, dexosse le tanner a toda su guisa *e* tentar; a las vezes dexaua se el poner guirlandas de yeruas et de flores quel ponie ella en la cabeça, et gelas colgaua de los cuernos; et tantol uio Europa manso *e* affecho a ella *e* que iogaua con ella a quantas maneras ella querie, que perdio tod el miedo dell, et llegossele mas, *e* tanto que con la garridencia que traen las mugieres quando son moças que subio sobrel, de guisa quel caualgo; et Juppiter ueyendo todo lo que ell auie sabor, leuantos con ella muy passo, por que non ouiesse ella miedo nin se espantasse, et començo a andar con ella por la ribera muy manso, de guisa que ninguna

cosa non andarie mas mansa mientras con otra que el con ella; et desque uio que se yua ya assegurando ella en el, fuesse llegando a la ribera de la mar, et fue entrando por ell agua adentro, primero poco a poco, *e* despues toda uia mas; et desque uio que era tan adentro en ell agua que la donçella nin se osarie dexas del pora caer en ell agua, nin la podrien acorrer de la ribera las duennas *e* las donçellas, dio consigo por medio del mar adentro, et passo nadando con ella a la isla de Creta, que era el so reyno de Juppiter et que el mas amaua⁴⁶⁴.

Seguidamente, en el capítulo XXXV, *De como puso el rey Juppiter nombre Europa a la tercera parte de la tierra del nombre de la reyna Europa*, podemos leer lo acontecido tras la travesía:

Pues que arribo el rey Juppiter con Europa a Creta, dexo luego la semeiança del toro, *e* mostrosse en semeiança de omne *e* rey, como lo era, et ouo alli con ella lo que ell querie; et touosse Europa por muy quebrantada en aquel enganno que auie tomado en ell, *e* parosse por ende muy triste; et Juppiter, por fazer le emienda de la fuerça *e* de la arteria quel auie fecha, diol muchas tierras *e* muchos reynos por heredat, *e* rescibio la por su mugier; et aun por onrilla mas, por que fuesse ella mas alegre, puso a la tercera parte del mundo nombre Europa cuemo a ella, et mando que assi la llamassen todos dalli adelant.

Sobresta razon deste mudamiento de Juppiter en toro *e* fazer contra Europa las otras cosas que auedes oydo, pone Ouidio en este logar por sos uiessos en so latin una muy buena façanna de ensennamiento pora los reyes *e* pora los otros omnes que son puestos en grandes dignidades *e* onras, et dize assi en el latin:

*Non bene conueniunt nec in una sede morantur
magestas et amor*

Et quiere assi dezir este latin en el nuestro language de Castiella: non conuienen bien, nin moran en una siella la magestad *e* ell amor; et es de saber que llama aqui Ouidio magestad a la onrra, *e* al contenent *e* a tod el debdo que el rey, o otro princep o prelado de santa Eglesia deuen catar et mantener en las dignidades en que son, et amor dize por todo lo contrallo desto, ca muestra que seyendo Juppiter tan noble quel tenien *sos* gentiles por rey de los otros reyes *e* el mayor dios de sos dioses, *e* que non cato ell esto nin guardo la onrra de la su dignidat, mas que seyendo el por padre *e* mantenedor de los dioses, *e* que tan sabio *e* tan poderoso era sobre todos los otros reyes dessa ssazon que todo ell mundo se mandaua

⁴⁶⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 459, pp. 54-56.

por el so mandado, que non cato por tod este debdo la su onrra, mas por amor duna mugier non dubdo de abaxar se *e* fazer se en semeiança de toro, que era muy aluen del poder, *e* de la onrra *e* de la nobleza de la dignidat en que ell era.⁴⁶⁵

El texto medieval supera en mucho la extensión de los versos de Ovidio y, por lo tanto, ya nos indica que está aumentado con ampliificaciones. Y a pesar de esto, podemos atrevernos a decir que sigue muy de cerca al sulmonés. Esta falta de correspondencia en la extensión se da porque la versión no tiene un afán literario mimético, lo que busca es reproducir la fuente como muy bien advierte en diferentes partes del texto añadiendo cuantas ampliificaciones aclaratorias se estiman oportunas.

El resumen de la pieza, articulada en dos partes por la fábula y su moralización, nos lo confirmará. Júpiter, enamorado de Europa, llama a Mercurio y le ordena dirigirse a Fenicia y conducir un rebaño de vacas que allí se encuentra al litoral. Mercurio realiza el encargo y Europa, que se solazaba con sus compañeras en la playa se ve atraída por ellas. En esto, Júpiter se transforma en toro y se mezcla con el rebaño. El toro-dios llama la atención de la princesa por su hermosura y mansedumbre y se acerca hasta él. Tras esto, gana la confianza de la muchacha que termina por subirse sobre su espalda. Poco a poco se mete disimuladamente en el agua y se la lleva a Creta. Hasta aquí el capítulo XXXIV. En el XXXV el Sabio toma la materia de los *Fastos* y refiere cómo el dios abandona su falsa apariencia y se une a la muchacha dando el nombre de Europa a una parte del mundo. Al final del capítulo, tras el relato, Alfonso hace la reflexión de carácter moral que la historia encierra. Como se ve, en las líneas esenciales el relato ovidiano se contiene en el del rey Alfonso X.

Pero pasemos a estudiar detenidamente los textos. En primer lugar intentaremos establecer las correspondencias motivo a motivo entre ambos. Para ello los enfrentaremos con el fin de observar los paralelos entre ellos. Para intentar no ser más prolijos de lo necesario, no señalaremos todas las ampliificaciones u omisiones que se puedan observar,

⁴⁶⁵ Cf. *op. cit.* en la n. 459, p. 56.

que quedan de manifiesto ante la confrontación de los fragmentos. Sí señalaremos, a modo de ejemplo, algunas que nos parezcan significativas.

Con respecto al episodio de Mercurio, el texto ovidiano es seguido fielmente por el alfonsí. Veámoslo enfrentando los distintos motivos que lo componen.

Júpiter llama a Mercurio. El texto alfonsí comienza por el cuarto verso del sulmonés: *Seuocat* (*Met.*, II, 836), que equivaldría a “llamo a Mercurio, so fijo”; y ya desde el comienzo no puede evitar la amplificación didáctica, que aclara quién es Mercurio a través de la aposición, previo empleo del nombre propio del dios también con fines aclaratorios, que en ningún momento aparece en el texto latino.

Pero, sin embargo, el padre de los dioses no expresa la razón por la que lo llama: *nec causam fassus amoris* (*Met.*, II, 836) equivale a “et nol mostrando la razon de so amor nin lo que querie facer con la ayuda dell”.

Por otro lado, las palabras que Júpiter dirige a Mercurio están perfectamente reproducidas por Alfonso X: *‘fide minister’ ait ‘iussorum, nate meorum’* (*Met.*, II, 837) es “dixo assi: ‘Fijo, tu eres mio fiel seruient, e cumples me fiel mientre todos los mandados que te yo mando”; *pelle moram solitoque celer delabere cursu* (*Met.*, II, 838) se convierte en “pues non te tardes agora, ea te he mester, et descende quanto mas apriessa pudieres,”; *quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra / suspicit (indigenae Sidonida nomine dicunt), / hanc pete* (*Met.*, II, 839-841) sería “e ue a tierra de Sidonia, que yaze a siniestro de la parte de la tierra de tu madre Maia”; *quodque procul montano gramine pasci / armentum regale vides ad litora uerte!’* (*Met.*, II, 841-842) se traduce “e ueras y busto de uacas que andan pasciendo, e son de Agenor, rey desta tierra; e tornar las as a la ribera de la mar, alli o estan aquellos sus palaçios”.

A continuación, Mercurio realiza el encargo de Júpiter: *Dixit, et expulsi iam dudum monte iuuenci / litora iussa petunt* (*Met.*, II, 843-844) se corresponde con “Apenas ouo el rey dicho e mandado aquello que querie, quando Mercurio fizo luego so mandado, et

fueron las uacas aduchas antel palacio del rey Agenor”; *ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 844-845) es “Et estaua Europa trebeiando con sus duennas e sus donçellas en un campo muy fremoso que auie alli en la ribera del mar delant el palacio”.

Pero a partir de este momento, cuando se produce la transformación de Júpiter en toro, el texto alfonsí introduce una larga explicación que justifica y racionaliza el hecho que en Ovidio es un sencillo enunciado: *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850). En efecto, ésta comienza por decirnos que Júpiter “non dubdo de facer que quier poro pudiesse llegar a Europa e coger la en so poder”, es decir, que no dudó en metamorfosearse; el origen de tal cambio reside en que la muchacha queda admirada por el rebaño de vacas y las quiere ver de cerca. Júpiter, pensando que los toros de la manada le placarán especialmente, aprovecha este deseo y urde la transformación y mezclarse con ellas. Pero la metamorfosis no puede ser una transmutación de la carne, sino que es consecuencia de un encantamiento que produce el efecto de que nadie lo pueda ver más que en forma de toro. Así pues, en este punto, el texto medieval se aparta considerablemente de la fuente. Cabe pues preguntarnos por qué es en este lugar y no en otro donde se produce tal abandono del modelo. ¿Podría haberse dado para salvar una dificultad de tipo religioso? Efectivamente, ¿reconocer una transformación que no fuese la que se propone, que implicase una transustanciación, no hubiese sido admitir la divinidad de Júpiter? Y, ¿no se debía de dar otro rumbo a la historia para evitar otorgar al “mago humano” este tipo de facultad sólo al alcance del Dios verdadero?

Tras esta desviación, creemos que para salvar una dificultad de tipo teológico, el equipo alfonsí vuelve al cauce de la fuente original, y donde Ovidio dice *induitur faciem tauri mixtusque iuuencis* (*Met.*, II, 850), la *General estoria* traduce “et mostrosse en figura de toro, e uoluiosse a las uacas”.

Y, a continuación, aborda, como lo hace el modelo latino, la descripción del toro que muge de deseo por la pradera: *mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 851) se corresponde con “començo a burdiar como toro, e andar por el campo e por ell

arenal passo, *e* de grand contenent, *e* muy mesurado *e* aun muy apuestamient, bien cuemo lo farie en la su guisa seyendo omne, et mostrosse muy fremoso”. Su piel es blanca: *Quippe color niuis est, quam nec uestigia duri / calcauere pedis nec soluit aquaticus Auster* (*Met.*, II, 852-853) pasa a ser “que se mudo en la color tan blanca cuemo la nief quando cae *e* non la fuella ninguno.”. Por el contrario, los versos latinos, en donde se describen los cuernos, papada, cuello y mirada y rostro mansos (*Met.*, II, 854-858), quedan olvidados en el texto medieval. Y sólo se destaca la gentileza del animal a través del color blanco. De los atributos del toro es su color blanco el único que nunca es olvidado en los textos y, como veremos, en ocasiones el único que es señalado.

Posteriormente, encontramos lo que hemos dado en llamar el episodio del acercamiento, en el que, de nuevo, los paralelos son evidentes. La admiración de la princesa por la apostura y actitud del toro: *Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 858-859), en la *General estoria* es “marauillosse mucho del cuemo era tan fermoso *e* tan manso”.

Y, otra vez, en este momento el texto medieval se aparta del modelo y pasa a explicar la maravilla de la princesa: el toro la asombra porque ve en él lo que no hay en los otros toros. En consecuencia, siente el deseo de acercársele. Todo esto frente al verso de Ovidio: *sed quamuis mitem metuit contingere primo* (*Met.*, II, 860), que queda eliminado. Es una constante alfonsí explicar mediante amplificaciones las motivaciones psicológicas de los personajes⁴⁶⁶. Ahora bien, éstas no se dan de forma aleatoria, al menos en el episodio que nos ocupa; se producen cuando, como aquí, los personajes, en este caso Europa, se salen del patrón de comportamiento preceptivo.

Seguidamente, los dos textos confluyen de nuevo. Europa le ofrece flores: *mox adit et flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 861) es “mas pero tomo primero de las flores de las yervas daquel campo *e* fue gelas llegando a la boca”.

⁴⁶⁶ Cf. M.^a R. Lida de Malkiel, “La *General Estoria*: notas literarias y filológicas (I)”, *Romance Philology*, 12 (1958) 111-142, p. 125.

Y Júpiter, alegre, besa sus manos y apenas se contiene: *Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas, / oscula dat manibus; uix iam, uix cetera differt* (*Met.*, II, 862-863) es “et Juppiter, quando aquello uio, fue muy alegre, *e* llegosse contra ella muy manso, *e* començol a besar las manos, tan de cerca se le paro, et apenas se pudo sofrir de se non mostrar ombre cuemo lo era, *e* tomar la *e* yr se con ella; mas pero non lo quiso fazer, et sofriosse,”; donde hay supresión de *dum ueniat sperata uoluptas*; y un par de amplificaciones. En esencia estamos ante el mismo contenido. Pero, por enésima vez, con las amplificaciones pertinentes: *cetera* es explicado por “sofrir [...] ella”; y después, en segundo añadido, la explicación de por qué no hizo lo restante: “mas pero non lo quiso fazer”. La aclaración de *cetera* es el resultado de la voluntad del autor de glosar ese “lo restante” y cualquier otro término abstracto⁴⁶⁷.

A continuación, el toro baila ante la muchacha: *et nunc adludit uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fuluis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 864-865) es “et començo a trebeiar antella; con la amplificación explicativa: “*e* fazer le como a unas maneras de falagos, et echosse en el campo, e estrillauasse antella en las yeruas e a las uezes en ell arena, que era amariella cuemo oro”. Donde lo más destacado nos parece “*e* fazer le como a unas maneras de falagos”, que explica muy a las claras para qué hace el dios los meneos y revuelcos que se describen.

Así pues, Europa pierde el temor, acaricia y corona al dios: *Paulatimque metu dempto modo pectora praebebat uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis inpediendae nouis* (*Met.*, II, 866-868) es “et fue la inffant perdiendo el miedo del ya quanto, et Juppiter pues que esto uio, dexosse le tanner a toda su guisa *e* tentar; a las uezes dexaua se el poner guirlandas de yeruas et de flores quel ponie ella en la cabesça, et gelas colgaua de los cuernos;”.

Y, finalmente, Europa se sube sobre el toro: *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869) es “et tantol uio Europa manso e

⁴⁶⁷ Cf. art. cit. en la nota anterior, p. 125.

affecho a ella *e* que iogaua con ella a quantas maneras ella querie, que perdio tod el miedo dell, et llegossele mas, *e* tanto que con la garridençia que traen las mugieres quando son moças que subio sobrel, de guisa quel caualgo;”.

Y otra vez esta muy amplificada paráfrasis que gira en torno a la confianza y la ignorancia de Europa intenta justificar su acción, pues de no ser el toro “manso”, “affecho a ella” y ella misma “moça”, jamás hubiese cometido tal error, como era de esperar de las princesas. Pero la justificación viene en el mismo caso de antes, cuando el personaje se aparta de lo que se espera que debe hacer.

En cuanto al rapto y la travesía los paralelismos prosiguen. Primero, el toro se acerca a la orilla del mar muy despacio: *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis* (*Met.*, II, 870-871) es “et Juppiter ueyendo todo lo que ell auie sabor, leuantos con ella muy passo, por que non ouiesse ella miedo nin se espantasse, et començo a andar con ella por la ribera muy manso, de guisa que ninguna cosa non andarie mas mansa mientras con otra que el con ella; et desque uio que se yua ya assegurando ella en el, fuesse llegando a la ribera de la mar, et fue entrando por ell agua adentro, primero poco a poco,”. Y parece que el término latino que da pie a tanta morosidad para explicar tamaño cuidado y prudencia es *sensim*, que queda perfectamente aclarado.

Júpiter se adentra en alta mar: *Inde abit ulterius mediiue per aequora ponti / fert praedam* (*Met.*, II, 872-873) es “*e* despues toda uia mas; et desque uio que era tan adentro en ell agua que la doncella nin se osarie dexar del pora caer en ell agua, nin la podrien acorrer de la ribera las duennas *e* las donçellas, dio consigo por medio del mar adentro, et passo nadando con ella a la isla de Creta, que era el so reyno de Juppiter et que el mas amaua”. Siendo la amplificación evidente.

El capítulo alfonsí acaba aquí, y queda omitida la imagen de la virgen sobre el toro que Ovidio nos proporciona. Una probable explicación para tal omisión es que los traductores considerasen tan lírica descripción materia literaria y no narrativa e histórica, y,

por tanto, susceptible de no ser recopilada. Brancaforte apunta a que quizás por decoro no la vertieron⁴⁶⁸.

En el capítulo XXXV el equipo alfonsí, en su afán compilador, también se centra en los *Fastos*. Aborda la imagen de Júpiter, ya en Creta, que vuelve a su ser: *litoribus tactis stabat sine cornibus ullis / Iuppiter inque deum de boue uersus erat* (*Fast.*, V, 615-616); cuya traducción alfonsí es: “pues que arribo el rey Iuppiter con Europa a Creta, dexo luego la semeiança del toro, e mostrosse en semeiança de omne e rey,”. Es evidente el empeño por desposeer de su divinidad a Júpiter, considerándolo hombre. Por otro lado, igualmente que en las *Metamorfosis*, hemos de reseñar que tampoco la también muy poética descripción de la muchacha sobre el toro, inmediatamente anterior al arribo a Creta, es aprovechada por los traductores, lo cual nos confirma en la suposición que enunciábamos algo más arriba. Y el equipo de traductores no escoge casualmente estos versos. Los toma porque por ellos continúa la historia de Europa según donde se quedó en las *Metamorfosis*. Es decir, porque a partir de ellos se cuenta lo que ocurrió después de que el toro atravesara el mar con la muchacha sobre sus lomos. Sin embargo, del mismo modo que hemos podido destacar múltiples paralelos entre el anterior capítulo alfonsí y las *Metamorfosis*, aquí nos encontramos con lo contrario: a excepción de los versos ya señalados, el texto castellano no sigue el de los *Fastos* sino en un verso y medio más: *te, Sidoni, Iuppiter implet / parce tuum terrae tertia nomen habet* (*Fast.*, V, 617-618); que se corresponde respectivamente con “et ouo alli con ella lo que ell querie”, y con “puso a la tercera parte del mundo nombre Europa cuemo a ella”; si bien en el texto castellano, entre el momento en que el dios yace con la muchacha y el de la imposición de su nombre a una parte de la tierra, media una ampliificación que, como ya hemos explicado antes, viene a justificar en este caso la actitud de Júpiter, que compensa el disgusto de la muchacha dándole tierras y tomándola por esposa.

⁴⁶⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 458, p. 40 (n. 2).

La identificación de los versos ovidianos de los *Fastos* con lo que llamamos “la materia de los *Fastos*” en los textos castellanos siempre será difícil, pues, aunque esa “materia” está, los paralelos intertextuales no, de donde se deduce que tal información pudo llegar por diferentes vías o se utilizó de forma genérica. Por ejemplo, el hecho de que Júpiter compense a Europa dando su nombre a una parte del orbe también está presente en Isidoro de Sevilla (XIV, 4, 1): *Europa quippe Agenoris regis Libyae filia fuit, quam Iovis ab Africa raptam Cretam advexit, et partem tertiam orbis ex eius nomine appellavit*⁴⁶⁹. Puesto que Alfonso X se sirvió del *Libro de las provincias*, que no es más que los libros XIV-XV de las *Etimologías* de San Isidoro⁴⁷⁰, podríamos sospechar que el equipo alfonsí manejó esta noticia sobre la procedencia del nombre del continente y no la de los *Fastos*. Pero que éstos fueron utilizados por Alfonso X no ofrece duda alguna, ya que no encontramos en San Isidoro cuando se refiere a Europa rastro de los versos 615-616 del libro V de los *Fastos*⁴⁷¹, ya comentados arriba, y presentes en la *General estoria*. Por tanto, la *General estoria* es uno de los pocos textos donde podemos reconocer una relación clara con los *Fastos*. No tendremos tanta suerte en otros casos para poder aclarar su grado de dependencia con respecto a esta obra.

El resto del capítulo contiene la moralidad y convierte todo el episodio en un apólogo (“Sobre esta razon [...] pone Ouidio [...] muy buena façanna de ensennamiento”), tan corriente en la literatura medieval. Y aquí el autor se vuelve otra vez al texto de las *Metamorfosis* y retoma un par de versos que había reservado precisamente para este momento, seguramente los únicos de todo el texto ovidiano que, constituido en sentencia, pueden ser interpretados con carácter moral: *Non bene conueniunt nec in una sede*

⁴⁶⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 368, p. 178.

⁴⁷⁰ Cf. A. García Solalinde, “Fuentes de la *General estoria* de Alfonso el Sabio”, *Revista de Filología Española*, 21 (1934) 1-28, pp. 1-11.

⁴⁷¹ Cf. *Etimologías*, III, 71, 24; VIII, 11, 35; XIV, 4, 1; XIV, 4, 11. Sobre lo relativo a la presencia de Ovidio en la *General estoria*, son muy interesantes los recientes trabajos de Salvo: *Ovidio en la General estoria de Alfonso X el Sabio*, tesis doctoral inédita, dirigida por I. Fernández Ordóñez y C. Heusch, Universidad Autónoma de Madrid y École Normale Supérieure de Lyon, 2012; y “El mito y la escritura de la historia en el taller de Alfonso X”, *e-Spania*, 19 (octubre, 2014) 2-14.

morantur / maiestas et amor (*Met.*, II, 846-847). Pues bien, El Sabio, identificando “magestas” (*maiestas*) con la dignidad que se debe guardar en el desempeño de un cargo o en virtud de la posición social que se ocupa (“et es de saber que llama aquí Ouidio magestad a la onrra [...] que [...] deuen catar et mantener en las dignidades que son”); e igualando amor, de forma alegórica, con todo aquel comportamiento que no cuadra a tal desempeño (“et amor dize por todo lo contrallo desto”); traduce la razón ovidiana (“non conuienen bien, nin moran en una siella la magestad e ell amor”) y, para educar a los reyes y la clase noble, la interpreta como una enseñanza cortesana de la que éstos deben aprender en cuanto a su comportamiento como príncipes que, ante todo, se debe ajustar a la honra y dignidad de la posición social que ocupan.

Así pues, estamos ante un texto, como muy bien lo señalan las referencias a Ovidio, que sigue con muy pocas omisiones al poeta latino como fuente. En ocasiones ésta es parafraseada, en otros momentos el texto alfonsí sigue de cerca el pasaje en que se inspira, y en ocasiones lo omite o amplifica. De cualquier modo, las ampliificaciones con sentido didáctico son la constante. Tales elementos proporcionan a la prosa del Sabio una morosidad tal que en ocasiones nos hace gozarnos en lo curioso y en ocasiones retarda y desbarata la cadencia del relato. Las ampliificaciones del mito que nos ocupa son de tres clases: las que consisten en la reduplicación de un término o en la duplicidad de sintagmas coordinados; las que explican un nombre como Mercurio o palabras poco precisas como *sensim* o *cetera*; y las que no repiten mecánicamente una o varias veces lo ya dicho en la fuente por puro afán didáctico, sino que añaden materia de su propia cosecha: éstas tienen como función justificar, como observábamos arriba, las razones psicológicas de los personajes en situaciones atípicas. En fin, Alfonso el Sabio, aunque se ciñe con gran fidelidad a la fuente ovidiana, no lo reproduce o recrea poéticamente a causa de las ampliificaciones que se intercalan en el texto y lo amplían. Éstas se deben a varios motivos: porque la técnica de la traducción no pasaba por la fidelidad al texto; pero también porque la intención del autor no es traducir una obra poética, sino la transmisión de contenidos

entonces considerados históricos⁴⁷² y, por último, moralizar con las enseñanzas que se desprenden de las narraciones.

Por otro lado, debemos pensar que el relato alfonsí es el resultado de la contaminación de dos fuentes: las *Metamorfosis* y los *Fastos*. Si bien de los *Fastos* sólo aprovecha en el capítulo XXXV algunos elementos.

También hemos de señalar cómo se observan las corrientes interpretativas medievales. La alegoría está presente, por ejemplo en la interpretación de la palabra *maiestas*; el evemerismo se hace patente al ser presentado Júpiter como rey y no un dios; asimismo, la moralidad contenida en este capítulo hace que el texto sea no sólo un libro histórico, sino un apólogo didáctico a modo de espejo de príncipes. Esto último nos parece de especial relieve y nos sirve de conclusión: Alfonso X, efectivamente, trató desde un punto de vista moralista, alegórico y evemerista el mito de Júpiter y Europa.

2.1.2. Enrique de Villena

Adentrándonos en el siglo XV podemos rastrear el mito de Europa en varios autores. En primer lugar, nos encontramos con Europa en el *Tratado de consolacion*, una de las obras de Enrique de Villena (1384-1434), raro ejemplo de vasto saber, que abarca desde la primera traducción al romance de la *Eneida*, hasta la preocupación por la astronomía con su *Tratado de astrología* (si bien sólo se le atribuye), pasando por la mitología con *Los doce trabajos de Hércules*. Como ilustra su título, el texto del que nos vamos a ocupar pertenece al género filosófico de la consolación⁴⁷³, y tiene como objeto

⁴⁷² Brancaforte hace referencia a este hecho diciendo que la intención de la obra es “historificar” los mitos; *cf. op. cit.* en la n. 364, p. XXI.

⁴⁷³ Acerca de la estructura, fuentes, carácter y orígenes del género, *cf.* Enrique de Villena, *Tratado de la consolación*, ed. de D. C. Carr, Madrid, Espasa Calpe, 1976, pp. LXXIV-XCVI.

mitigar el dolor de Juan Fernánde de Valera, criado del Marqués, que había perdido toda su familia por la peste de 1422, por tanto se compuso en 1423 ó 1424 ⁴⁷⁴.

Tras el prólogo, Villena comienza sus argumentaciones hablando de la muerte de los padres. Y, más adelante, de la muerte de las esposas. En tercer lugar, se ocupa de la muerte de los descendientes. Aquí se refiere en primer lugar a la de los hijos varones, y en segundo a la de las hijas. Con respecto a éstos, don Enrique consuela a su criado, que los había perdido muy pequeños, utilizando los siguientes argumentos: es preferible que los hijos mueran en la más tierna infancia a contemplar su muerte cuando ya han crecido y el trato y el tiempo han hecho crecer el amor de los padres de tal manera que su pérdida les sea insoportable; los niños mueren inocentes y, por tanto, tienen asegurada la vida eterna; es preferible ver a los hijos muertos en la niñez antes de que, ya mayores, se desvíen o les sucedan desgracias. En relación con este último argumento se suceden los ejemplos. En cuanto a los varones afirma que hubiese sido menos doloroso para Egisto, para Tiestes, Yocasta o Adán, que sus hijos, dado su triste fin, muriesen antes. Tampoco se aparta nuestro autor de esta idea cuando piensa en las doncellas. Igualmente trae varios ejemplos de féminas que hubieran dado mucho menos pesar a sus padres muriendo niñas. Entre las pecadoras están Deidamía, Dánae (a la cual don Enrique llama “Dapnes” deformando el nombre como es habitual hasta el siglo XVI) o Medea entre otras. Entre las inocentes desgraciadas que dieron pesar a sus padres se acuerda de Europa. Y en un capítulo titulado *Algunas fueron corrompidas por encantaciones* nos cuenta su historia. El fragmento dice así:

Ado tanto seso e modestia vuestra fija oviera, que la cobdiçia e dones repudiara de sí, aun bien pudiera por encantaciones de personas malignas e ajenas de la católica fe ser provocada en nefando amor. E ya se falla conteçido en señaladas personas, así como Europa, amada de Júpiter; que, teniéndola su padre el rey Agenor allende la mar mucho guardada, non consintiendo que alguno con ella fablase, por quitar la ocasión de los engaños, con todo eso Júpiter, quexado de amor, mandó pintar la fermosa vaca por señal de Taurus en la vela blanca; e tendida en las entenas dobladas de la grant nave, pasó la mar e

⁴⁷⁴ Cf. *op. cit.* en la nota superior, p. LXXXVIII.

se açercó a los puertos de Tiro, do Europa verlo pudiese. E sólo mirando la figura, fue así enflamada por detestable arte, que voluntariamente se fue a poner en la nave e la ovo Júpiter segúnt deseava. Esta istoria pone Ovidio, *Methamorfóseos* 2º e *Fausti quinto*, fingiendo que se tornava Júpiter en vaca e pasava la mar fecha mansa entre las vacas del rey Agenor; e Europa cavalgó en ella, de su mansedumbre asegurada; e así la traxo aquende la mar, aviéndola al mandado suyo. Esto dixo por encobrir la nozible posibilidat que moverié el deseo a lo semblante a las inicas voluntades e laçivas.

Tanto fue el padre pesante d'esto, que embió su fijo Cadino a la buscar, mandándole sin ella nunca tornase, segúnt dicho actor çercanamente adelante en el terçero cuenta libro. Tanta fue la turbación patnal de la pérdida de la fija por tal manera, que le paresció poco sentible la absençia e exilio del primogénito fijo; mucho menos le fuera la muerte d'ella antes de tal caso. Podríades aquí dezir que de tales encantaciones al tiempo de agora reçelar non cale, pues la ley de graçia estirpó estos saberes de la cathólica gente⁴⁷⁵.

Si comparamos el texto de don Enrique y el de Ovidio, hemos de decir que ambos apenas conectan. El autor medieval condensa y racionaliza la conocida historia. La reducción evemerista a que la somete consiste en presentarnos a una Europa engañada por un hechizo de Júpiter “quexado de amor”. Esta racionalización, si por racional puede tomarse el no creer en mitos y sí en brujas, nos recuerda el relato de Alfonso X, que también hace lo mismo, pero don Enrique no sigue el mismo camino. En Villena el encantamiento consiste en que en la vela del barco en que Júpiter busca a Europa va pintada una “fermosa vaca por señal de Taurus”, que, vista por Europa, produce en ella un efecto tan profundo que sube voluntariamente al barco donde es poseída por el “mago”. En esto queda la transformación del dios en toro y el mito en general. Así lo habían explicado ya otros⁴⁷⁶. Por supuesto, Júpiter no baja del cielo, ni, aunque no se dice lo contrario, parece que sea considerado un dios gentil, más bien parece un navegante mortal. Toda referencia a Mercurio o al detenimiento con que el toro divino conquista la confianza de la

⁴⁷⁵ Cf. Enrique de Villena, *Obras Completas*, I, *Los doce trabajos de Hércules. Tratado de la lepra. Arte cisoria. Tratado de consolación. Exposición del salmo “Quoniam videbo”. Tratado de fascinación o de aojamiento. Epístola a Suero de Quiñones. Arte de trovar. Exposición del soneto de Petrarca. Cartas. Tratado de astrología*, ed. de P. M. Cátedra García, Madrid, Fundación José Antonio de Castro-Turner, 1994, pp. 264-265.

⁴⁷⁶ Por ejemplo: San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, VIII, 11, 35; o Boccaccio, *Genealogie deorum*, II, 62.

asustada muchacha o a cómo se la lleva sobre su grupa a Creta queda eliminada. Tampoco se hace referencia alguna al origen del nombre del continente presente en los *Fastos*.

Pero semejante manera de contar la historia no obedece a desconocimiento, es una elección al servicio de la interpretación evemerista del mito por la que opta el autor, pues conoce la fuente ovidiana; y, para que el lector no dude de su erudición, se lo muestra al decir: “Esta historia pone Ovidio, *Methamorfóseos* 2º e *Fausti quinto*,”; y al resumirla en sus principales episodios: habla de la transformación de Júpiter en toro (“fingiendo que se tornava Júpiter en vaca”), de su introducción en el rebaño real (“fecha mansa entre las vacas del rey Agenor”), de la confiada Europa sobre el toro (“e Europa cavalgó en ella, de su mansedumbre asegurada”), y de la travesía hacia Creta y su posesión (“e así la traxo aquende la mar, aviéndola”).

Y hecho el resumen que nos da clara cuenta del conocimiento de la fuente por parte del autor, nos expone para qué el poeta latino escribió su historia, explicación que no es sino su propia interpretación moralista del mito, como a buen autor medieval corresponde: “Esto dixo por encobrir la nozible posibilitat que moverié el deseo a lo semblante a las inicas voluntades e laçivas”; es decir, si es que esta frase se puede interpretar con este sentido: Ovidio escribió esta historia para prevenir que las voluntades dúctiles fuesen seducidas. De tal modo que en este autor también se encuentra la idea de la moralización, aunque no es desarrollada como lo hizo Alfonso X.

Así pues, nos encontramos ante un texto que no sigue la fuente ovidiana incluso conociéndola. Por otro lado, se observan en él aspectos medievales como la racionalización o la moralización. Y, por último, y lo más importante, el mito es traído por don Enrique con la función de servir de ejemplo para apoyar una de sus afirmaciones integradas en un discurso mayor. A pesar de la autonomía de Villena con respecto a Ovidio, nos parece clara la relación que se establece entre ambos⁴⁷⁷.

⁴⁷⁷ Cf. art. cit. en la n. 456, p. 130.

2.1.3. Juan de Mena

Del poeta cordobés (1411-1456), pionero del humanismo en España, conservamos varios textos en relación con nuestro estudio.

La *Coronación del Marqués de Santillana*, escrita en cincuenta y una quintillas dobles hacia 1439, es un panegírico que enaltece la figura del Marqués de Santillana como caballero y poeta, siguiendo el modelo de la poesía moral alegórico-dantesca del momento. Aunque Mena fue un humanista, sus versos en absoluto se rigen por el ideal de claridad y sencillez que iba a predominar en el siglo XVI en la poesía de corte clasicista. Al revés, su estilo pertenece al de la poesía culta anterior, donde se entrelazan el rebuscamiento y la oscuridad del cancionero tardomedieval, el léxico y la sintaxis latinizantes, las perífrasis mitológicas y las alusiones eruditas al mundo clásico, de tal modo que tal cúmulo de ornamento artificioso y retórico y de cultismo hicieron que Mena tuviese que glosar el texto en prosa. Glosas que, a su vez, están cargadas de cultura clásica, astronomía, mitología, literatura, historia.

Centrémonos en primer lugar en el primer verso de la segunda estrofa: “Del qual en forma de toro”. El autor explana esta alusión mitológica señalando que el toro hace referencia a la casa zodiacal de Tauro. Por tanto, sitúa al lector en el tiempo en el que se desarrolla la acción de su obra, abril⁴⁷⁸. Pero, además, se sirve explicarnos cada uno de los signos zodiacales según “las poéticas fisiones”:

Taurus querían que fuese convertido en aquel signo el toro en que Júpiter se trasmudó quando robó a Europa, fija del rey Agenor de la Libia, segund Nasón lo testifica en el registro de su terçero libro del *Metamorfoseos*, al prinçipio allí do comiença “Iamque deus...”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ Cf. Juan de Mena, *Obras completas*, ed. de M. A. Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 112-113.

⁴⁷⁹ Cf. *op. cit.* en la anterior nota, p. 115.

De por sí, la alusión a la obra de Ovidio, aunque cometa el *lapsus* de no citar el libro II, nos indica la fuente con que trabaja. Además, seguramente el poeta tenía en la memoria los *Fastos* u otros textos donde se contenga el catasterismo del toro, que no aparece en las *Metamorfosis*.

Más adelante, Mena nos explica el tercer verso de la estrofa 6, “E Atamante ser con Ino”⁴⁸⁰. La desgraciada historia de estos dos personajes tiene su origen a juicio de nuestro autor en los celos y el deseo de venganza que Juno siente contra la casa de Cadmo por los amores adúlteros que Júpiter tuvo con su hermana:

E todo esto por la ira que tenía conçebida Juno contra la casa del rey Cadino, por quanto avía auido adulterio coito Júpiter su marido con su hermana del rey Cadino llamada Europa. E esta destrucción fue uno de los afortunados e desastrados casos de la casa del rey Cadino, segund más largamente lo reza Ovidio en el su quinto libro *Metamorfoseos*⁴⁸¹.

Se hace evidente, al ser citado otra vez, que la fuente de autoridad para Mena es el poeta de Sulmona⁴⁸². Pero, realmente, este fragmento nos parece importante porque, aunque la alusión a nuestro mito es mínima, el tópico de la cólera de Juno contra la amante de su esposo, en este caso la descendencia de su hermano Cadmo, es una excepción en la tradición hispánica, lo cual nos parece sorprendente al ser un rasgo distintivo de la diosa su carácter vengativo. No obstante, esto mismo es de aplicación a la literatura clásica y seguramente la ausencia del motivo tenga su origen en que no está en las fuentes. Sólo retomará esta idea, mucho más tarde, a mediados del siglo XVII, otro autor hispánico, García de Corral.

⁴⁸⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 478, p. 122.

⁴⁸¹ Cf. *op. cit.* en la n. 478, p. 122.

⁴⁸² Aunque Mena conocía el latín, sobre su conocimiento de Ovidio a través de Alfonso X, cf. M. R. Lida, “La General estoria: notas literarias y filológicas (II)”, *Romance Philology* 13 (1959) 1-30, especialmente pp. 4-11.

Al inicio del *Laberinto de Fortuna* (1444) Mena hace una descripción del orbe, en los cuatro primeros versos de la copla 42 se ocupa de Europa:

E vi más aquella que Europa dixeron,
de la que robada en la taurina fusta 330
lançó los hermanos por causa tan justa
en la demanda que fin non pusieron;⁴⁸³

Y otra vez una breve referencia cargada de contenido que nos indica el completo conocimiento que el poeta español tenía del mito de Europa. Por un lado, conocemos el núcleo central del mito, el rapto de la doncella; por otro lado, el ardid del dios que se convierte en toro y la alusión a la travesía hacia Creta implícitos en “taurina fusta”; por último las consecuencias del rapto para la estirpe de Agénor, que la busca sin éxito.

Por último, tenemos un nuevo texto con el que podemos demostrar el diálogo constante entre Mena y Ovidio, es el cierre del *Tratado de amor* (1444). Dice así:

Ya, pues, así es que tantos peligros e vergüenças e desonores se causan e siguen del mal amor, mucho se deve la noble gente apartar dél, mayormente los grandes, ca es cosa que mucho deroga e amengua el estado de la su magestad, como dize Ovidio en el segundo *Methamorphoseos* cerca la fin: “Non bene conveniunt nec in una sede morantur maiestas et amor”; quiere decir: ‘Nin convienen bien nin moran bien en uno (si) la maiestad y el amor’.
Y lo de fasta aquí baste de amor⁴⁸⁴.

Ya hemos advertido más arriba que la sentencia *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847) puede ser interpretada como una admonición o, lo que no sería extraño dado el estilo irónico de Ovidio en muchos casos, como una sonrisa sutil cargada de comprensión y humor. Sin embargo, es evidente que Mena la utiliza en un tono grave con objetivo moralizador de acuerdo con el didactismo propio de la *Edad Media*. Asimismo, la utilización precisamente de estos dos versos viene

⁴⁸³ Cf. *op. cit.* en la n. 478, 221.

⁴⁸⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 478, 391.

a confirmarnos nuevamente que el poeta de Córdoba tenía acceso al mito de Europa en un original latino, pues están extraídos de la narración ovidiana del mismo.

Por tanto, los testimonios medievales que hemos aducido, nos muestran claramente que el conocimiento de Ovidio en esta época era total.

2.2. El siglo XVI

2.2.1. Francisco de Aldana

Ya en pleno siglo XVI, nos encontramos con otro de los autores que recrea nuestro mito. Es el capitán Aldana, muerto en 1578 en la batalla de Alcazarquivir junto al rey don Sebastián, al que servía en su empresa militar por mandato de Felipe II y deseo del monarca portugués. De la filiación ovidiana de Aldana nos habla su hermano y editor, Cosme, al comentar la pérdida en la desgraciada aventura de Marruecos, junto con otras de sus obras, de las epístolas de Ovidio traducidas en verso suelto por el mismo poeta⁴⁸⁵.

Entre las composiciones que conservamos del capitán Aldana, una, publicada por su hermano en 1591⁴⁸⁶, titulada *Octavas del mismo capitán Francisco de Aldana, con diversas materias descontinuada y desasidas*, va a ser objeto de nuestro estudio.

Es una extensa serie de quinientos cincuenta y dos versos, divididos en sesenta y nueve octavas, de la que no conservamos principio ni final, dentro de la cual se inserta una enumeración de ejemplos que ilustran el poder del amor y los extremos a los que llegan los enamorados por conseguir el objeto de su deseo. En uno de esos ejemplos, el poeta recrea en parte el mito de Júpiter y Europa. Éste comprende los versos 237-344, octavas 30 a 43, ocupa justo la parte central del texto y nos presenta al padre de los dioses sucumbiendo ante la fuerza del amor y recurriendo a la transformación en toro para saciar su deseo con la muchacha fenicia según ya conocemos.

⁴⁸⁵ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, p. 222; y Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1997 (2.ª ed.; 1.ª ed., 1985), p. 109.

⁴⁸⁶ La primera edición de parte de la poesía de Aldana es de 1589 y recibió el título de *Primera parte de las obras, que hasta agora se han podido hallar del Capitán Francisco de Aldana*, Milán, Pablo Gotardo Poncio; pero los versos que estudiamos no aparecieron en ésta. Sí están en la siguiente edición de 1591, cuyo título sería *Segunda parte de las obras, que hasta agora se han podido hallar del Capitán Francisco de Aldana*, Madrid, Pedro Madrigal; cf. Lara, *op. cit.* en la nota anterior, pp. 107 y 251.

Estos versos han sido considerados por diferentes autores, como Rodríguez Moñino, Cossío, Ferraté, Ruiz, Navarro, Lara y González⁴⁸⁷, originales de Aldana e inspirados en Ovidio. Pero nosotros queremos añadir a esta consideración otra. Pensamos que Aldana también se sirvió de una segunda fuente: *Le Metamorfosi* de Giovanni Andrea dell'Anguillara, obra publicada en 1561, y de tanto influjo en el Renacimiento como ya ha sido advertido más arriba⁴⁸⁸.

Como es preceptivo, en primer lugar nos centraremos en los versos de Aldana y señalaremos lo que deben a Ovidio; finalmente, analizaremos la relación entre los versos del español y esa otra segunda fuente a la que hacemos mención.

El fragmento fue compuesto tras 1567⁴⁸⁹ y dice así:

yerba, yerba también, yerba, sin hambre,	
come, come el señor del cielo impirio,	
la hija de Agenor cuando en Fenicia	
robó, Jove robó, con gran malicia;	240

⁴⁸⁷ Cf. A. Rodríguez Moñino, "Francisco de Aldana (1537-1578), *Castilla*, 2 (1941-1943) 57-137, pp. 69-70; Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, pp. 220-222; J. Ferraté, "Una muestra de poesía extravagante. Las octavas sobre los efectos de amor, de Francisco de Aldana", en *La operación de leer y otros ensayos. Principios y ejemplos de interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1962, p. 70; C. Ruiz Silva, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981, p. 174; R. Navarro Durán (ed.), Francisco de Aldana, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1994, pp. XXI y 106-110; Lara, *op. cit.* en la n. 485, pp. 260-264; y D. González Martínez, *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578): Introducción al estudio de la imagen*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995, p. 100.

⁴⁸⁸ Cf. pp. 237-241 de este trabajo.

⁴⁸⁹ Cf. Ferraté, *op. cit.* en la n. 487, pp. 78-79; y Lara, *op. cit.* en la n. 485, p. 251. Sobre tal fecha ya ha sido propuesto por el autor de esta tesis que tal vez pueda ser anticipada a 1561, como expondremos más abajo, cf. G. Alonso Moreno, "Otra fuente de los versos sobre Júpiter y Europa de Francisco de Aldana", en J. M.^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV.1, Instituto de Estudios Humanísticos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Alcañiz-Madrid, 2008, pp. 88-89.

Europa digo, Europa, que en la orilla
 roba del mar el que la mar y el cielo,
 con un volver de vista alma y sencilla,
 rige y enfrena, y todo el bajo suelo.
 ¡Oh cómo colocó su cetro y silla 245
 sobre la majestad lascivo celo!;
 ¡y cómo el fuerte brazo no hay quien tuerza:
 saber, valor, poder, ser, honra y fuerza!

Cúbrese aquel que al sol da curso cierto,
 aquél que todo manda y todo hizo, 250
 de toro, ¡oh Dios!, de toro se ha cubierto,
 un vergonzoso, vil, manto postizo.
 ¡Oh para tan gran dios gran desconcierto,
 con que ensució su ser casi y deshizo!;
 mas guarda (extraño caso) aunque sea toro 255
 el dino de su ser y almo decoro.

Alza con frente larga el cuello breve,
 sin espantosa vista, áspera o fiera;
 hasta el ancha rodilla extiende y mueve,
 jugando acá y allá, la gran papera; 260
 lúcido y blanco el pelo, como nieve,
 muestra el señor de la estrellada esfera,
 y de nuevo cristal despunta el cuerno
 cual nunca Libia vio nevado invierno.

Párase a veces humildemente altivo, 265
 con ojo contino, manso y puro,
 claro y de dinidad, lozano y vivo,
 la mira y nunca escarba el suelo duro;
 luego donde ella está mueve el lascivo,
 muy paso a paso, paso, y con seguro 270
 rostro ella un poco espera y luego el paso
 no pasa o aleja dél, ¡oh extraño paso!

El aire con bramidos rompe luego

Jove fingiendo y sin fingir sospira;
 maravillase Europa del sosiego 275
 y sentimiento que en el toro mira;
 la yerba arranca y con dudoso juego
 en forma de una pella se la tira,
 tómalala el toro con golosa boca
 y sin comer la lame, besa y toca. 280

Con más seguridad Europa empieza
 y trata al animal sabio y mañoso,
 que nueva yerba arranca y descabeza
 para ofrecerla al toro mentiroso;
 él con la lengua, el cuello y la cabeza, 285
 se extiende mansamente al don gustoso,
 y mientras ella el pie y el brazo extiende,
 él sobre el pecho carga y se suspende.

El pie derecho ella adelante crece,
 dejándose el siniestro a media vuelta, 290
 y cuando con temor la yerba ofrece
 casi en huida está, ligera y suelta;
 cuanto se acerca más, más la apetece
 el toro; en esto ella la yerba suelta,
 torna de nuevo el engañoso y brama, 295
 y en el bramar casi la nombra y llama.

Al fin, de Europa el pecho asegurado,
 por nueva yerba inclínase en el llano
 y al encubierto dios enamorado,
 segura ya, la da con rostro humano; 300
 su don recibe el toro bien criado,
 lamiéndola, al tomar, la blanca mano,
 con arte y con destreza tan bien hecha
 que de querer morder no da sospecha.

Luego ella, con el cinto que llevaba 305
 queriéndole ligar, gozosa y diestra,

como alcanzar no puede, desataba
 la pierna, que el marfil precioso muestra,
 y con el cenogil que bien se ataba
 hecho más largo el paso, lo encabestra, 310
 poniendo un lazo al no domado cerro,
 y él va tras ella cual tras amo perro.

La frente le enguirnalda y da tributo
 de nueva yerba, y canta y ríe, como
 no sabe que la risa en triste luto 315
 se ha de volver y el oro alegre en plomo.
 Échase luego en tierra el toro astuto,
 súbesele ella luego sobre el lomo,
 y así le va palpando por delante
 al inmortal disimulado amante. 320

Muy poco a poco el toro se levanta,
 el paso desleal moviendo apenas;
 ella sobre él se asienta y no se espanta,
 aunque del mar ya sella las arenas;
 ya por el agua va, ya se adelanta, 325
 ya corre, ya las ondas ve más llenas,
 ya teme Europa, fuerza es ya que moje
 los pies, que a más poder sube y encoge.

Ya en el profundo humor caer se deja,
 con espantoso estruendo, el noble toro, 330
 ya se estremece Europa, y duele y queja,
 el son le espanta ya del mismo lloro;
 ya Céfiro, entregado en la madeja
 del húmido, ondeando y sutil oro,
 contraria vela hace al fiero pecho 335
 del toro, que a Favonio está derecho.

Al fin, con aura fresca y muy quieta,
 que serena quietud promete y larga,
 levanta el toro inquieto el agua inquieta

por la yerma del mar llaneza amarga; 340
 en la isla después llegó de Creta,
 libre y segura, la engañada carga,
 do, envuelto el dios con ella en forma de hombre,
 tercero nombre al mundo dio su nombre⁴⁹⁰.

En resumen, las octavas de Aldana evitan toda alusión al episodio de Mercurio y se centran ampliamente en el episodio del acercamiento, donde se recogen los motivos ovidianos que lo integran y se añaden otras amplificaciones. En el rapto también sigue al sulmonés. La composición se cierra contaminando de nuevo las *Metamorfosis* con la materia de los *Fastos* según hemos observado en anteriores ocasiones. Pero veamos esto con más detenimiento.

El texto comienza *in medias res* por el punto donde los preparativos de la acción central han terminado y el momento álgido del relato, el encuentro entre princesa y dios, promete lo más interesante. Como el tema que trae estos versos es los excesos que cometemos por amor, el poeta, llevado por el asunto, se introduce en el mito presentándonos uno de ellos: el hecho de que el toro divino es capaz de comer hierba por la virgen: “yerba, yerba también, yerba, sin hambre, / come, come el señor del cielo impirio, / la hija de Agenor cuando en Fenicia / robó, Jove, robó con gran malicia” (vv. 237-240). Pero al momento, como si se hubiese dado cuenta de que en su arrebato poético no ha seguido el orden de la fábula de Ovidio, retrocede a secuencias anteriores del texto del sulmonés y nos presenta al autor del robo sucumbiendo ante el amor de la doncella (vv. 241-244): “Europa digo, Europa, que en la orilla / roba del mar el que la mar y el cielo, / con un volver de vista alma y sencilla, / rige y enfrena, y todo el bajo suelo.” (vv. 242-244); versos estos últimos que reflejan de lejos *qui nutu concutit orbem* de Ovidio (*Met.*, II, 849).

Acto seguido, pondera cómo lo domina el amor con dos expresiones: “¡Oh cómo colocó su cetro y silla / sobre la magestad lascivo celo!; / ¡y cómo el fuerte brazo no hay quien tuerza: / saber, valor, poder, ser, honra y fuerza!” (vv. 245-248); que, ya que

⁴⁹⁰ Cf. Lara, *op. cit.* en la n. 485, pp. 260-264.

lamentan que el deseo se imponga a la dignidad, nos parecen, por este sentido, un trasunto de *non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847)⁴⁹¹. También la presencia de las palabras “magestad” y *maiestas* en ambos textos nos parece significativa a la hora de sugerir esta relación. En cuanto a la disposición de estos versos, el orden de las palabras de Ovidio, que es *non bene coueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847) y, a continuación, *qui nutu concutit orbem* (*Met.*, II, 849), en Aldana queda al contrario: en primer lugar aparece el dios capaz de estremecer el mundo (vv. 242-244) y, en segundo lugar, encontramos los versos que indican que la majestad y el honor son incompatibles (vv. 245-248), que, como veremos, quedan reforzados más abajo. Esta alteración del orden y entrecruzamiento de los motivos con respecto a Ovidio es corriente en Aldana y seguramente tiene su origen en el deseo por parte del autor de establecer variaciones sobre el original.

La siguiente octava se centra ya en la transformación del dios en toro. Y frente al sencillo *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850) de Ovidio, nos encontramos con un equivalente constituido por cuatro versos (vv. 249-251): “Cúbrese aquel que al sol da curso cierto, / aquél que todo manda y todo hizo, / de toro, ¡oh Dios!, de toro se ha cubierto, / un vergonzoso, vil, manto postizo”. Pero estos versos son la primera mitad de la octava en que se integran. Como anticipábamos unas líneas más arriba, en la segunda mitad de esta estrofa (también en la primera se lee) queda reforzada la idea de que amor y majestad son inconciliables, al expresarse en los dos versos siguientes (vv. 252-253) lo inadecuado que es que un dios se transforme en toro: “¡Oh para tan gran dios gran desconcierto, / con que ensució su ser casi y deshizo!”. No obstante, los dos versos que cierran la octava constituyen una novedad. Efectivamente, frente a la versión de Alfonso el Sabio, que había interpretado el mito como la manifestación del desacuerdo entre amor y majestad y la transformación del dios en toro como el abandono de ésta, Aldana, innovando, termina manifestándose de otro modo: “mas guarda (extraño caso) aunque sea toro / el dino de su ser y almo decoro” (vv. 255-256). Es decir, el dios no pierde su dignidad con la transformación; por tanto, estamos ante un cambio de actitud interpretativa que se desliga

⁴⁹¹ También así lo consideró antes Lara al comentar los vv. 242-256, *cf. op. cit.* en la n. 485, p. 261.

de la Edad Media (tal vez menos flexible moralmente o porque el autor no se atrevió a cuestionar el decoro del rey de los dioses, por extensión probablemente el de un rey que podía ser el de España, ni en una fábula) y que ya pertenece al Renacimiento. Y Aldana es consciente de que se aparta de la antigua tradición al expresarlo con el paréntesis “(extraño caso)” (v. 255).

Después, el resto de los episodios seguirá a Ovidio con amplificaciones u omisiones, pero de forma lineal.

Los siguientes versos abordan la descripción del toro (vv. 257-264). Y los atributos en que el poeta extremeño se fija para ello son justamente aquellos de los que se sirve el romano. La única diferencia estriba en que Aldana los presenta en distinto orden. Veámoslo. El cuello del toro es robusto: “Alza con frente larga el cuello breve” (v. 257) reproduce *colla toris extant* (*Met.*, II, 854). Creemos que *toris* es sustituido por “breve” en virtud de que los cuellos cortos se asocian con su carácter musculoso generalmente. Su mirada no inspira temor: “sin espantosa vista, áspera o fiera” (v. 258) es *nullae in fronte minae nec formidabile lumen: / pacem uultus habet* (*Met.*, II, 857-858). La papada es grande: “hasta el ancha rodilla extiende y mueve, / jugando acá y allá, la gran papera” (vv. 259-260) equivale a *armis palearia pendent* (*Met.*, II, 854). Su pelo es blanco: “lucido y blanco el pelo, como nieve, / muestra el señor de la estrellada esfera” (vv. 261-262) alude a *Quippe color niuis est* (*Met.*, II, 852). Los cuernos brillan: “y de nuevo cristal despunta el cuerno / cual nunca Libia vio nevado invierno” (vv. 263-264) se inspira en *cornua parua quidem, sed quae contendere possis / facta manu, puraque magis perlucida gemma* (*Met.*, II, 855-856); donde el brillo del cuerno queda recogido perfectamente por los versos de Aldana, que aunque no reflejan literalmente la fuente, sí lo hacen en el sentido, recurriendo además a una comparación tópica en la que interviene un elemento de tan profunda raigambre clásica como es la referencia a Libia.

En la siguiente octava, los cuatro primeros versos: “párase a veces humildemente altivo, / y con ojo contino, manso y puro, / claro y de dinidad, lozano y vivo, / la mira y

nunca escarba el suelo duro” (vv. 265-268), son una ampliación que insiste en la mansedumbre y tranquilizadora mirada del toro que ya se expresaba más arriba (v. 258).

Los siguientes versos abordan el episodio del acercamiento (vv. 273-320), que constituyen el punto central de la fábula. Aldana se centra en ellos y describe pormenorizadamente cómo la princesa ofrece hierba al toro y cómo reacciona éste en un juego de sucesivos acercamientos y alejamientos: “constituyen la más perfecta *amplificatio* mediante la dilación reiteradora”⁴⁹² de la escena contenida en estos versos de Ovidio (*Met.*, II, 861-863): *mox adit et flores candida porrigit ora. / Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas, / oscula dat manibus*. No obstante, como ya apuntábamos antes, Aldana, para aderezar el amplio fragmento, utiliza el procedimiento de integrar en esta ampliación otros motivos del mito ovidiano desplazados de su contexto original. Veámoslos con detalle.

En primer lugar, el toro muge. Los dos primeros versos de este pasaje recogen un motivo que Ovidio había situado en una escena anterior. Mientras que el sulmonés hace que éste brame tras bajar por el cielo y mezclarse con el rebaño: *mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 851); Aldana lo hace mugir ante Europa, fuera del rebaño, cuando va a iniciar los juegos de acercamiento: “El aire con bramidos rompe luego / Jove fingiendo y sin fingir sospira” (vv. 273-274). No es el único lugar donde Aldana utiliza este motivo para significar las llamadas llenas de deseo del dios. A continuación, un poco más abajo, lo vuelve a utilizar (vv. 295 y 296): “torna de nuevo el engañoso y brama, / y en el bramar casi la nombra y llama”.

En segundo lugar, Europa se admira ante el toro. En el tercer y cuarto verso del pasaje que abordamos (vv. 275-276), Aldana vuelve a tomar este motivo que en Ovidio no corresponde a esta escena, sino que se sitúa justamente antes de los juegos de Europa y Júpiter. La admiración que Europa siente ante el aspecto y la actitud pacífica del toro es expresada por el romano así: *Miratur Agenore nata, quod tam formosus, quod proelia nulla*

⁴⁹² Cf. Lara, *op. cit.* en la n. 485, p. 262.

minetur (*Met.*, II, 858-859). El extremeño (que ya había aludido a la bondad de la bestia en los versos 258 y 265-268) lo recrea del siguiente modo: “maravíllase Europa del sosiego / y sentimiento que en el toro mira” (vv. 275-276). Versos que, por su sentido, explican qué mueve a Europa a acercarse al otra vez llamado inofensivo toro; y, por su posición, pues se sitúan entre la descripción del animal y el acercamiento de Europa a él, permiten que el relato pase de aquélla a ésta.

Tercero, Júpiter besa sus manos. Poco más abajo (v. 302), Europa da hierba al toro, que la toma de su mano. El verso dice así: “lamiéndola, al tomar, la blanca mano”; y nos parece paráfrasis de *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863) en Ovidio. Y esta vez el motivo sí está recogido dentro del episodio que Aldana amplifica.

Pero no todo es parafrasear a Ovidio, seguidamente encontramos en el poeta renacentista una escena (vv. 305-312) en el que se relata cómo Europa “encabestra” (v. 310) con su cinturón y un henojil al dócil dios, que la sigue “cual tras amo perro” (v. 312). Estos versos no tienen su reflejo en el maestro romano⁴⁹³.

Finalmente, en la última octava de este episodio central (vv. 313-320), en la que la confiada princesa termina subiéndose en el toro, también Aldana recoge y recrea motivos ovidianos y, de nuevo, juega con su orden y lo varía con respecto a la fuente. Con respecto a la coronación del toro, en primer lugar nos topamos con la bestia ceñida con guirnaldas: “La frente le enguirnalda” (v. 313), que es reflejo en Ovidio de *præbet [...] cornua sertis / impedienda nouis* (*Met.*, II, 867-868). En cuanto a la ignorancia de Europa sobre su destino, tras el verso original, que condensa en los cantos y las risas los juegos de dios y muchacha (v. 314), el poeta nos advierte sobre la inocencia de la muchacha que no puede ni imaginar lo que se le avecina: “no sabe que la risa en triste luto / se ha de volver y el oro alegre en plomo,” (vv. 315-316); versos que no hacen más que traslucir lo que Ovidio nos dice de un modo mucho más sintético: *nescia* (*Met.*, II, 869), que, como “no sabe”, ocupa posición

⁴⁹³ Para Lara los versos son de Aldana; cf. su comentario acerca de éstos en *op. cit.* en la n. 485, p. 260. Nosotros, como aclararemos más adelante, pensamos que se inspiran en Anguillara.

inicial de verso. En lo que se refiere a la princesa montada sobre el toro, no vemos que en las *Metamorfosis* el dios se tienda en el suelo para que Europa se suba: *Ausa est [...] tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869); pero en Aldana sí lo observamos facilitando así la tarea a la doncella: “Échase luego en tierra el toro astuto, / súbesele luego sobre el lomo” (vv. 317-318). Relacinaremos más abajo con Anguillara este motivo. Por último, también vemos a nuestra princesa palmeando el pecho del toro: “y así le va palpando por delante” (v. 319), que no es sino *pectora praebet uirginea plaudenda manu* (*Met.*, II, 866).

Varias veces nos hemos referido al orden de los motivos en este episodio. Organicemos esas observaciones. En Ovidio la escala por la que asciende la confianza de Europa en el falso toro tiene el siguiente orden: el toro es manso y de mirada apacible (*Met.*, II, 857-859); toma sumisamente de las manos de la muchacha las flores que le ofrece y se las besa (*Met.*, II, 861-863); juega sobre la hierba y las arenas de la playa (*Met.*, II, 864 y 865); y, por último, presenta a la muchacha el pecho para que lo palmee y los cuernos para que se los corone (*Met.*, II, 866-868). En los versos de Aldana Júpiter infunde tranquilidad a la virgen siguiendo casi los mismos pasos. El dios también se muestra tranquilo e inofensivo (vv. 258, 265-268 y 275); o toma humildemente la hierba de las manos de Europa y se las besa (vv. 237-238, 279-304 y 314-315). En tercer lugar, donde en Ovidio el toro juega, salta y se tiende en el suelo, en Aldana encontramos el encabestramiento del toro (vv. 305-312), que sustituye los versos originales alterando la disposición ovidiana; aunque no dejan de ser una *uariatio* del mismo tema en cuanto se describe igualmente el juego, aunque otro juego, entre muchacha y toro. Por último, en Ovidio el motivo de la presentación de pecho y cornamenta para que la princesa le de palmadas y le corone con guirnaldas (*Met.*, II, 866-868), en Aldana está recogido al revés: primero se da la coronación (v. 313) y después las palmadas (vv. 319-320). Además, en el español entre una y otra cosa es cuando se produce, tras que el toro se tumba en el suelo (tal vez recordatorio de los revuelcos descritos por Ovidio), la monta de la princesa en el toro (vv. 317-318), mientras que en el romano ésta se produce después (*Met.*, II, 868-869). No obstante la variante del encabestramiento y la distinta disposición de los motivos, pensamos que las octavas de Aldana tienen manifiestos paralelos con los versos de Ovidio y se inspiran en él.

Tras este largo episodio central, la fábula se centra en el final del mito, en el rapto y en la imagen de la joven durante la travesía. Aldana sigue de forma escrupulosa la estructura del relato ovidiano, pero apenas encontramos paralelos textuales con el *sulmonés*.

En primer lugar, el toro se dirige insensiblemente hacia el mar: “Muy poco a poco el toro se levanta, / el paso desleal moviendo apenas; / ella sobre él se asienta y no se espanta, / aunque del mar ya sella las arenas” (vv. 321-324); versos que recogen el sentido de *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis* (*Met.*, II, 870-871); donde lo que más destaca a nuestro juicio es la identificación de “apenas” con *sensim*, ambos en posición final de verso.

A continuación, Aldana narra cómo el dios se adentra en el agua (vv. 325-326), versos que salvo en el idéntico sentido en nada se parecen a los de Ovidio.

Sin embargo, acto seguido, Aldana recoge el temor de Europa al verse dentro del mar (vv. 327-328): “ya teme Europa, fuerza es ya que moje / los pies, que a más poder sube y encoge.”; temor que encontramos en la misma situación en las *Metamorfosis* (II, 872): *Pauet haec*. Pero no sólo ahí, el miedo de la muchacha sirve a nuestro poeta para conectar con los *Fastos*. Efectivamente, Aldana, a partir de estos dos versos abandona el texto de las *Metamorfosis* y lo contamina –tal contaminación será lo corriente en nuestras letras– con algunos motivos de los *Fastos*. Ya en los versos arriba indicados podemos recordar el que nos describe a la muchacha que encoge los pies para evitar que se mojen, que está tomado de Ovidio (*Fast.* V, 611-612): *saepe puellares subduxit ab aequore plantas / et metuit tactus assiliensis aquae*. La siguiente octava (vv. 329-336) insiste en la descripción de la princesa atemorizada en la travesía marina. En concreto los últimos versos (vv. 333-336) nos proporcionan una hermosa estampa del cabello de la muchacha ondeando: “ya Céfiro, entregado en la madeja / del húmido, ondeando y sutil oro, / contraria vela hace al fiero pecho / del toro, que a Favonio está derecho”. Imagen que parece traída de las siguientes palabras de Ovidio (*Fast.*, V, 609): “*flavos mouet aura capillos*”.

Por fin, la última octava de la fábula (vv. 341-344) conecta asimismo con la materia de los *Fastos*: “en la isla después llegó de Creta / libre y segura, la engañada carga, / do, envuelto el dios con ella en forma de hombre, / tercero nombre al mundo dio su nombre”. La mudanza del toro en hombre, el ayuntamiento con la virgen y la nominación del continente recuerdan *litoribus tactis stabat sine cornibus ullis / Iuppiter inque deum de boue uersus erat. / taurus init caelum: te, Sidoni, Iuppiter implet, / parsque tuum terrae tertia nomem habet* (*Fast.*, V, 615-618); pero la falta de paralelos claros nos impide precisar el grado de relación entre ambos.

Hasta aquí esta larga y prolija descripción del texto y de sus conexiones con las fuentes ovidianas.

Ahora bien, volvamos a la premisa inicial. ¿Los versos de Aldana se inspiran todos en Ovidio de primera mano o también en una segunda? Cossío se refiere a la influencia de Dolce y Anguillara en nuestros autores. Creemos que Aldana es uno de los ejemplos que podríamos presentar para patentizarlo en relación con Anguillara. Como la obra de éste es traducción de Ovidio, bien que parafrástica y amplificada en muchas ocasiones, excuso la exposición de los paralelos intertextuales entre el italiano y el sulmonés por ser absolutamente evidentes según se verá más abajo y por no ser excesivamente redundante. Vamos a ver en qué casos Aldana se sirve del traductor renacentista.

En primer lugar fijémonos en el momento en que Júpiter se transforma en toro. Anguillara refleja tal hecho en la siguiente octava:

314

Quel, che dà legge à gli Dei del cielo,
 quel, ch'ad un cenno il mondo fa tremare
 chi con sua pioggia, e con suo ardente telo
 può sommerger la terra, ardere il mare,
 vestì mentito, e uergognoso pelo,
 per lasciòu pensier, per troppo amare,

fuor d'ogni degnità, d'ogni decoro
prese per troppo amor forma d'un Toro⁴⁹⁴.

Pues bien, mientras que en Ovidio el motivo de la transformación está implícito en *nec causam fassus amoris* (*Met.*, II, 836), Anguillara lo explicita con un “per lasciuo pensier” (314, 6), que Aldana convierte en “lascivo celo” (v. 246), en el mismo número de verso en la estrofa también⁴⁹⁵.

Si nos centramos en la descripción del toro, Anguillara nos ofrece la siguiente octava:

315

E misto fra'l real bouino armento,
d'intorno à lei uagar diletto prende.
La giogaia, che pende sotto al mento,
insino à le ginocchia si distende.
Ne l'humil fronte sua quello spauento,
che suol ne'tori star, non si comprende,
il manto suo di neue esser si uede,
che non ha guasta Sol, uento, ne piede⁴⁹⁶.

Por supuesto, en Anguillara, y como hemos visto en Aldana, encontramos las preceptivas referencias, marcadas por el modelo ovidiano, a la blancura del animal, su apariencia dócil y su papada. Pero, mientras que Ovidio no nos indica hasta dónde llega ésta: *armis palaria pendent* (*Met.*, II, 854); Anguillara la hace llegar hasta sus rodillas: “Insino à le ginocchia si distende” (315, 4); del mismo modo que Aldana, siguiéndolo: “hasta el ancha rodilla extiende y mueve, / jugando acá y allá, la gran papera (vv. 259-260).

⁴⁹⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 435, fols. 30 r.º; numero las estrofas, como ya advertí en ese lugar. Por otro lado, no copio todas las octavas que integran el relato del italiano sino sólo las que nos interesan en cuestión.

⁴⁹⁵ Asimismo, en la octava 313, 6, de Anguillara (que aquí no reproducimos) y en el verso 269 de Aldana, podemos leer respectivamente “lasciuo amore” y “lascivo”, aplicado al dios.

⁴⁹⁶ Cf. *op. cit.* en la n. 435, fol. 30 recto.

En tercer lugar, nos centraremos en algunos motivos de lo que hemos denominado el episodio del acercamiento. En Ovidio abarca once versos, pero Anguillara y Aldana lo recrean morosamente. En concreto estudiaremos varias octavas en las que se describe pormenorizadamente cómo la princesa ofrece hierbas, que en Ovidio eran flores, al toro, y cómo reaccionan ambos protagonistas de la fábula en un juego de sucesivos acercamientos y alejamientos. Leamos primero los versos del italiano:

316

Come una gemma il chiaro, e picciol corno
 sì bel risplende, che par fatto à mano:
 moue con dignità l'occhio d'intorno,
 e mostra un uolto amabile, & humano.
 Dolce rimira quel bel uiso adorno,
 poi si moue uer lei quieto, e piano.
 Paurosa ella l'aspetta un poco, e fugge,
 e'l toro per dolor sospira, e mugge.

317

Ella del suo muggir si marauiglia,
 che uede, che si dole, e che la guarda,
 e che tien ferme in lei l'ignote ciglia,
 e che per non noiarla il piè ritarda;
 Dal prato per prouar de l'herba piglia,
 e uerso lui uà paurosa, e tarda;
 cresce col destro piè, stende la mano,
 e poi sì ferma alquanto à lui lontano.

318

Il collo, il capo, e'l muso ei stende à posta,
 e mostra di quell'herba hauer gran uoglia,
 pian pian poi con bel modo à lei s'accosta,
 perche non tema la mentita spoglia.
 Ella stende la mano, e il piè discosta,

e come ei stà per abboccar la foglia,
 cader la lascia, e fugge, e si ritira,
 e'l miser toro anchor mughia, e sospira.

319

Il toro per mostrar ch'accento, e grato
 gli fù quel don de l'herba, ch'ella offerse,
 senza punto toccar l'herba del prato,
 quella mangiò, ch'ella lasciò caderse.
 Vedendolo ella così ben creato,
 à lui con esca noua si conuerse,
 e senza hauerne più tanta paura,
 l'aspetto più costante, e più sicura.

320

Il toro abbocca l'herba con destrezza,
 poi le lecca la man tutto modesto,
 e tanto il moue quell'alma bellezza,
 ch'à pena può più differire il resto.
 Ella fa d'una cinta una cauezza,
 che uuol ueder se l'obedisce in questa:
 legare il toro allegro il corno lassa,
 e poi la segue come un cane à lassa⁴⁹⁷.

Centrémonos en primer lugar en el mismo hecho del ofrecimiento de la hierba. Mientras que en Ovidio la princesa da una sola vez flores al toro: *flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 861); en nuestros poetas contemplamos a Europa ofreciéndola en varias ocasiones; tal coincidencia en la repetición, estrofas 317-320 en Anguillara y 35-40 en Aldana, ya en sí los emparenta.

⁴⁹⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 435, fol. 30 vuelto.

Observemos, por otro lado, la postura que adopta el toro en ese momento. En el texto latino sólo se explicita en una ocasión (*Met.*, II, 861) que la muchacha tiende flores a la boca del dios; en Anguillara podemos leer cómo el toro intenta abocarlas estirándose: “Il collo, il capo, e’l muso ei stende” (318, 1); palabras que se corresponden en Aldana con “él con la lengua, el cuello y la cabeza, / se extiende” (vv. 285-286).

Pero no sólo debemos fijarnos en la postura que toma el furtivo dios, también Europa adopta una especial que tampoco aparece en Ovidio, pero sí en nuestros dos poetas. En efecto, preparada para huir, adelanta un pie y alarga la mano ofreciendo, temerosa, la hierba al toro, mientras éste, cuidadoso, se suspende sobre sí mismo y tensa y alarga el cuello para alcanzar suavemente la golosina de la mano deseada. Así lo dice Anguillara: “Cresce col destro pié, stende la mano” (317, 7); y “Ella stende la mano, e il piè discosta” (318, 5). Lo cual Aldana copia: “El pie derecho ella adelante crece, / dejándose el siniestro a media vuelta” (vv. 289-290). La deliciosa escena podría haberse plasmado en un maravilloso cuadro mitológico.

Pasemos a las reacciones que ambos personajes muestran durante el juego que mantienen. En primer lugar hemos de fijarnos en Europa. Anguillara hace que la muchacha, hasta que se asegura definitivamente, tire las hierbas y escape cuando el falso toro va a tomarlas: “E come ei stà per abboccar la foglia, / cader la lascia, e fugge, e si ritira” (318, 6-7); idea que Aldana no deja de aprovechar: “en esto ella la yerba suelta” (v. 294); que la Europa de Aldana también huye cuando suelta la hierba, aunque no está expresado, lo deducimos de dos versos que hay en la misma estrofa: “y cuando con temor la yerba ofrece / casi en huida está, ligera y suelta” (vv. 291-292). Todo esto tampoco lo tenemos en Ovidio.

De este párrafo y el anterior se desprende que la estrofa 37 del español es una contaminación de la 317 y la 318 de Anguillara, a saber: “El pie derecho ella adelante crece” (Aldana, v. 289) es a “Cresce col destro pié” (Anguillara, 317, 7); asimismo: “en esto ella la yerba suelta” (Aldana, v. 294) se corresponde con “la foglia, / cader la lascia” (Anguillara, 318, 6-7).

Y el toro dios, cuando ve que su amada se aparta por temor de él, en varias ocasiones la llama mugiendo y suspira. En Anguillara lo observamos en: “e’l toro per dolor sospira, e mugge” (316, 8); “e’l miser toro anchor muggia, e sospira” (318-8); y así lo hace también Aldana: “El aire con bramidos rompe luego / Jove fingiendo y sin fingir sospira” (vv. 273-274); “torna de nuevo el engañoso y brama, / y en el bramar casi la nombra y llama” (vv. 295-296). La idea tal vez venga de Ovidio, que hace mugir al toro cuando se presenta ante Europa: *mixtusque iuuencis / mugit* (*Met.*, II, 850-851); pero ambos poetas han alterado la disposición original utilizando el motivo en otro lugar.

Por último, la muchacha, ya asegurada del todo, deja de tirar la hierba y huir, y termina dando de comer en la boca al toro. Y, de nuevo, en el texto de nuestro poeta encontramos ecos del italiano. En Anguillara el toro recibe su manojito porque Europa le pierde el miedo “vedendolo ella così ben creato” (319, 5); palabras que repite en el mismo número de verso Aldana igualmente: “su don recibe el toro bien criado” (v. 301); y sin que podamos leerlas en Ovidio.

Además, Ovidio escribe cuando el toro recibe de manos de Europa las flores: *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863); palabras que Anguillara traduce: “le lecca la man” (320, 2); y que Aldana vuelve a retomar utilizando el mismo verbo “lamer”: “lamiéndola, al tomar, la blanca mano” (v. 302); verbo que también utiliza en: “y sin comer la lame, besa y toca” (v. 280), esta vez refiriéndose a la hierba que le arroja Europa. La sustitución, por tanto, de “lamer” por el “besar” ovidiano nos hace concluir que la relación entre los poetas italiano y español es plausible.

Otra coincidencia sin Ovidio de por medio: Anguillara hace que el dios tome la hierba hábilmente: “Il toro abbocca l’herba con destrezza” (320, 1); destreza que Aldana traslada a un lametón que la bestia da a la muchacha en sus versos: “lamiéndola [...] / con arte y con destreza tan bien hecha / que de querer morder no da sospecha” (vv. 302-304).

Así mismo, igual que expusimos más arriba, de los tres últimos párrafos se deduce que Aldana contamina otra vez las estrofas 319 y 320 de Anguillara para componer su

octava 38: “bien criado” (Aldana, v. 301) es a “ben creato” (Anguillara, 319, 5); “lamiéndola, al tomar, la blanca mano” (Aldana, v. 302) equivale a “le lecca la man” (Anguillara, 320, 2); y “con destreza” (Aldana, v. 303) se corresponde con “con destrezza” (Anguillara, 320, 1).

Pero lo que confirma la relación de Aldana con Anguillara es la presencia en ambos textos del motivo en que la princesa encabestra con un cordón al toro dios. Motivo que no está presente en Ovidio ni en la restante literatura clásica. Sin embargo, sí lo hallamos en Anguillara (320, 5-7). Y en la literatura española sólo aparece en Aldana (vv. 305-311), de tal modo que la filiación se hace evidente.

Además, Aldana no sólo saca la idea del encabestramiento del toro, sino que también remata la octava como su modelo renacentista, con la imagen de que el animal, una vez atado, sigue a la muchacha como un perro; recordémoslo: “E poi la segue come un cane à lassa”, en Anguillara (320, 8); y “y él va tras ella cual tras amo perro”, en Aldana (v. 312). Nada de todo esto aparece en Ovidio.

Fijémonos ahora en un par de estrofas más del italiano:

322

Sù l’herba al fin l’astuto bue si getta,
e col bugiardo sen la terra coua.
Allhor l’ardita, e uaga giouinetta
di ueder sempre qualche cosa noua,
sù’l fraudolente suo dorso s’assetta,
che uoul far del giuuenco un’altra proua,
proua uuol far la semplicitta, e stolta,
se uuol come un destrier portarla in uolta⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 435, fol. 30 vuelto.

Nos interesa observar que el buey se tumba en la arena para que la joven se monte en él: “Sù l’herba al fin l’astuto bue si getta” (322, 1); esto no está explícito en Ovidio, pero Aldana lo utiliza traduciéndolo de Anguillara: “Échase luego en tierra el toro astuto” (v. 317). Tal vez tal motivo sea herencia de Ovidio (*Fast.*, V, 605): *praebuit, ut taurus, Tyriae sua terga puellae*; o de (*Met.*, II, 864-865): *et nunc adludit uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fulvis niueum deponit harenis*; cuando se narra la especie de danza de cortejo que el toro realiza en torno a la princesa.

Por otro lado, una vez que la princesa ha perdido todo temor y se ha montado en el toro tendido en la arena de la playa, éste se levanta para adentrarse en el mar. Así nos lo relata Anguillara en esta octava:

323

Pian piano il bue si leua, e si diporta,
e moue da principio il passo à pena,
E la donzella in su le spalle porta,
Poi drizza il falso piè uerso l’arena.
La semplice fanciulla, e male accorta
non credendo ad un Dio premer la schena,
lieta lasciò portarsi oue à lui piacque,
et egli à poco à poco entrò ne l’acque⁴⁹⁹.

Ovidio no mienta en sus versos el hecho de que el toro se levante, pues nunca se acostó para que Europa se montase en él, y nos presenta la siguiente secuencia: asentamiento de la princesa sobre el toro y, a continuación, entrada en el mar de ambos (*Met.*, II, 868-873). Sin embargo, Aldana es deudor también de los dos primeros versos de la anterior octava, pues los toma para contar el mismo asunto en los primeros de su octava 41. La correspondencia entre “Pian piano il bue si leva” (323, 1) y “Muy poco a poco el toro se levanta” (v. 321) es clara; igualmente la que se da entre “el paso desleal moviendo apenas” (v. 322) y “e moue da principio il passo à pena” (323, 2).

⁴⁹⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 435, fol. 30 vuelto.

Si a todos estos paralelos textuales unimos que Aldana practicó en otras composiciones el procedimiento de creación literaria tan corriente en el *Renacimiento* consistente en la imitación compuesta, emulando en ocasiones a un solo poeta, combinando a veces, como hemos intentado demostrar en nuestro caso, al clásico Ovidio con otros poetas modernos,⁵⁰⁰ hemos de concluir y confirmar que, precisamente sirviéndose de este procedimiento, las fuentes de los versos que hemos estudiado son, en primer lugar, las *Metamorfosis* de Ovidio, como ya se había dicho, y *Le metamorfosi* de su contemporáneo Anguillara en segundo término, a los que el Divino suma los versos de su cosecha.

Por tanto, tenemos aquí una nueva muestra concreta de cómo la literatura italiana influyó en nuestros poetas.

No queremos cerrar con Aldana sin centrarnos, por último, en la fecha de composición de estas octavas. La datación de los poemas de Aldana, como ocurre con tantos ingenios del Siglo de Oro, no es siempre conocida. De la identificación entre los textos estudiados, bien podemos inferir que nuestro poeta pudo componer sus octavas a partir de la fecha de publicación de *Le Metamorfosi* de Anguillara, el año 1561.

Ahora bien, Ferraté fija el término *post quem* de la composición de estas estrofas en el año 1567. Se basa en una alusión a un desengaño amoroso contenida en los versos 61-64, octava 8, que harían referencia a una dama que quedara en Florencia mientras él tuvo que

⁵⁰⁰ En lo que se refiere a fábulas o poemas narrativos extensos en octavas, tal procedimiento lo utilizó en la *Fábula de Faetonte*, que se nutre de la *Favola di Phetonte* de Luigi Alamanni, cf. E. L. Rivers, *Francisco de Aldana, el Divino Capitán*, Badajoz, Institución de Servicios Culturales de la Diputación Provincial, 1955, pp. 179-185; con *El parto de la Virgen*, que bebe del *De partu Virginis de Sannazaro*, cf. Rivers, referencia anterior, pp. 186-187; y E. Clocchiatti, “Francisco de Aldana también tradujo el poema de Sannazaro”, en *El “Sannazaro español” de Herrera Maldonado*, Madrid, Ínsula, 1963, pp. 87-98; y con *L’Antilla*, una fábula que Aldana compuso en italiano tomando algún elemento de Anguillara, lo que nos apoya en lo que venimos manteniendo, cf. M.^a L. Cerrón Puga, “*L’Antilla*, fábula desconocida de Francisco de Aldana”, *Studi Ispanici* (1984) 175-226, p. 181.

partir a Flandes en la fecha antedicha en virtud de su oficio de soldado⁵⁰¹. Estos versos se insertan en la narración de los amores de Venus y Marte, otro de los episodios mitológicos que se narra en estas octavas.

Pero, el conjunto de estos versos de “diversas materias descontinuas y desasidas”, como indicaba su hermano y editor primero, precisamente por esa naturaleza fragmentaria, por ser un material incompleto⁵⁰² y semielaborado⁵⁰³, y porque los versos de que se sirve Ferraté para fechar todo el conjunto no sólo pertenecen a un episodio distinto sino que también en el mismo orden que ocupan se encuentran lejos, 173 versos, 22 octavas más allá, es decir: por fragmentarismo, por diferencia temática y por lejanía espacial según nos han sido transmitidos los versos, bien pudieran haberse compuesto en momentos diferentes aunque acabasen integrados. Lanzamos, pues, la hipótesis de que, si esto hubiese sido así, al menos las octavas que tratan del mito de Júpiter y Europa podrían tener su *terminus post quem* un poco antes, no en 1567, sino en 1561, fecha de la publicación de la traducción de Anguillara. A la vez, esta hipótesis no se opone a que los versos del italiano hubieran podido ser utilizados por el español más tarde, en 1567 como afirma Ferraté, pues es claro que una obra puede estar a la mano más tarde de su fecha de publicación. De tal modo que la cuestión no puede cerrarse del todo.

Muchas son las conclusiones que podemos extraer. La más importante es que nuestro poeta declina la interpretación medieval del mito y asume una nueva actitud que se desmarca del apólogo y se centra en la narración del mito en sí mismo con carácter poético. Sin embargo, si consideramos la fábula con respecto a la composición donde se inserta, hemos de decir que su función es servir como ejemplo que apoya una idea: la de que el amor y la pasión son fuerzas vitales que doblegan al hombre. En este sentido, si bien la idea forma parte de los *topica* renacentistas, a la vez y paradójicamente también puede ser un

⁵⁰¹ Cf. Ferraté, *op. cit.* en la n. 487, pp. 78-79. Rivers, *op. cit.* en la nota superior, p. 45; y Lara, *op. cit.* en la n. 485, p. 251.

⁵⁰² Cf. J. Ferraté, *op. cit.* en la n. 487, p. 74.

⁵⁰³ Cf. J. Ferraté, *op. cit.* en la n. 487, p. 76.

rescollo medieval derivado de las admoniciones contra el amor carnal y el deseo. No sobra tampoco el hecho de que la poesía pueda expresar esta idea de forma natural a partir de la experiencia íntima del desengaño amoroso. Estas superposiciones nos hablan de algo que es connatural a los textos: que se nutren de una tradición muy compleja que hunde sus raíces en lugares estéticos y culturales muy profundos y diversos, con amplias ramificaciones, sin que en muchos casos los deslindes de los críticos puedan más que esbozar y desbrozar una parte de ese nudo gordiano.

En cuanto a la fuente clásica, también debemos incidir en que la composición es el resultado de la contaminación de las *Metamorfosis* y de los *Fastos*, siendo su principal componente los versos de las *Metamorfosis*. Creemos demostrada la filiación del texto de Aldana y que la fábula reproduce fielmente gran parte de la estructura y el contenido del texto ovidiano, Aldana se permite suprimir las partes iniciales del original, eliminar motivos, reordenarlos alterando su emplazamiento original, ya sea dentro de la misma escena o episodio, ya sea reaprovechándolos para otros lugares. Toda esta compleja versión de Ovidio pasa por la recreación, la alusión y pocas veces, a pesar de que en ocasiones lo sigue muy de cerca, por el puro paralelismo o la imitación, pero sin que el lector pierda la conciencia de que lo que lee es un mito ovidiano recreado por un gran poeta, lo cual nos da cuenta de su mérito.

Asimismo, Aldana bebe claramente de Anguillara haciendo uso del principio de la imitación compuesta, como ya hemos expuesto arriba.

El hecho de que Aldana escoja una determinada parte de la fuente (el episodio del acercamiento) y deseche otra (el episodio de Mercurio) ya nos indica la conciencia literaria y la autonomía artística con que abordó su composición, al elegir lo que más lírico y presto a la poesía le pareció. Esta emancipación poética nos habla de que en este momento los literatos hispanos ya habían superado el estadio de la imitación y confiaban en su maestría técnica y su inventiva para iniciar nuevos caminos creativos. Lo verdaderamente renacentista en este poema es realmente que el proceso creador de Aldana aúna los procedimientos del momento, *imitatio* (con contaminación en ocasiones), *aemulatio*,

traducción parafrástica, *amplificatio* y la invención personal, en un nuevo término poético. No podemos dejar de aludir tampoco a la forma. La forma esconde una idea de la poesía, y en este caso, estas octavas, en cuanto que metros italianos, nos introducen en el *Renacimiento*. Además, la preocupación estética se hace evidente a lo largo de todo el fragmento. Esto unido a la falta de didactismo moral hace que podamos hablar del primer poema en español que recrea el rapto de Europa en el *Renacimiento*.

2.2.2. Juan de Timoneda

En la forma del romance mitológico también encontramos una versión del rapto de Europa⁵⁰⁴. Nos la ofrece Joan Timoneda en su colección *Rosas de romances*. Ésta se publicó en Valencia en 1573 y se divide en cuatro partes o *Rosas*: *Rosa de amores*, *Rosa española*, *Rosa gentil* y *Rosa real*. El texto que nos va a ocupar pertenece a la *Rosa de amores*, se titula *Romance de Jupiter buelto en Toro* y dice así:

Jupiter como se viesse	
Preso y herido de amor	
de la graciosa donzella	
hija del Rey Agenor,	
fue se transformando en Toro	5
de estrañissimo blancor,	
hermoso, y proporcionado	
para parescer mejor.	
Do ella se recreaua	
junto a vn Rio a la frescor	10
entre sus Vacas preciadas	
a su apetito y sabor,	
Jupiter se puso entre ellas	
a pacer por la verdor:	
yendo tan manso y bramando	15

⁵⁰⁴ Cossío se ocupa en varias páginas de este tipo de romances: *cf. op. cit.* en la n. 2, I, pp. 140-165. Por otro lado, existe una colección de romances de tema clásico, entre los cuales se encuentran varios de la clase que nos ocupa: *cf. M. Cruz de Castro, Romances de la Antigüedad Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1993.

con tanta gracia y primor,
 que se afficiono la Virgen
 de mostrarle algun fauor,
 y poco a poco halagalle
 sin vestigio de temor. 20
 El Toro regozijado
 postrauase en derredor
 de sus haldas por la arena
 como a siruiente menor,
 y lamia le las manos, 25
 los pechos con el olor.
 Viendo tanta mansedumbre
 en Toro de tal valor,
 entre los cuernos guirnalda
 puso enramada de flor, 30
 caualgo encima sus lomos,
 siendo della possehidor
 el Toro manso quedito,
 se entro en la mar con furor:
 la donzella temerosa 35
 tomo por sustentador
 los cuernos por no caher:
 y el lleuola a su sabor
 a la Ysla de Catalia
 do buelto en su ser y honor 40
 boluio la donzella dueña,
 la dueña sieruo al señor.⁵⁰⁵

Como se puede ver, Timoneda condensa y abrevia el mito eliminando todo elemento discursivo o descriptivo, y mantiene lo esencial de la narración ovidiana ciñéndose a sus elementos fundamentales. La finalidad de tal simplificación era popularizar y divulgar tales historias⁵⁰⁶ o adaptarlas a un público popular. El texto, previa supresión de

⁵⁰⁵ Cf. Juan de Timoneda, *Rosas de romances*, ed. de D. Devoto y A. Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1963, fols. 13 y 14 recto.

⁵⁰⁶ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, p.140; y art. cit. en la n. 456, pp. 134-135.

toda referencia al episodio de Mercurio, aborda sintéticamente las otras partes en que se dividen los versos de Ovidio: la transformación del dios y su aparición ante la doncella, los juegos entre ésta y el toro, y el rapto y la travesía del mar.

En primer lugar, el poeta introduce de manera directa y sencilla a los protagonistas del mito en los primeros versos. Presenta a Júpiter desprovisto de cualquier atributo o rasgo nombrándolo simplemente. Algo más adelante sitúa “la graciosa donzella / hija del Rey Agenor” (vv. 3-4), que adelanta su aparición en el romance con respecto al modelo ovidiano. Y entre la presentación de ambos protagonistas se expresa la causa de su encuentro (vv. 1 y 2): “Júpiter como se viesse / preso y herido de amor”, que en el *sulmonés* también quedaba expresado en el comienzo de la fábula (*Met.*, II, 836): *nec causam fassus amoris*.

Rápidamente, el valenciano ataca la bajada de Júpiter por el cielo, su transformación en toro (v. 5): “fue se transformando en Toro”, que se corresponde con *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850); y su descripción (vv. 6-8): “de estrañissimo blancor, / hermoso, y proporcionado / para parescer mejor”; en donde se conserva el color blanco de la fuente (*Met.*, II, 852): *color niuis est*; y el término *formosus* (*Met.*, II, 859). Así pues, en la descripción del animal, de los atributos ovidianos sólo queda el blancor de la piel, que condensa la hermosura del toro-dios descrita con tanto esmero por el romano. En cuanto a las fuentes de los romances, Cossío señala a Bustamante como una de ellas⁵⁰⁷. En este caso, el hecho de que en la descripción del toro Timoneda sólo se fije en su blancura, se corresponde con lo que hace Bustamante⁵⁰⁸, que sólo se fija en esta característica del animal, lo cual confirmaría la afirmación del sabio. Tampoco hemos de olvidar que ya Alfonso X, como hemos observado arriba, al entrar en la descripción del animal renunciaba a todos los atributos del toro excepto el color blanco. Cabe también destacar la explicación “para parescer mejor”, absolutamente innecesaria para la comprensión del texto y que nos hace retroceder al carácter didáctico de los textos medievales. Seguramente la naturaleza

⁵⁰⁷ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I. p. 142.

⁵⁰⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 432, fol. 40 recto.

tradicional y popular del romance explica este hecho que en poemas cultos de la misma época, como el de Aldana, se nos antoja muy improbable.

A continuación, alterando el orden secuencial de los motivos, el romance retrocede con respecto al texto ovidiano (pues éste sitúa primero al dios entre las vacas y después describe al animal) y presenta a Júpiter donde Europa se recrea, es decir, “junto a un Río a la frescor / entre sus Vacas” (vv. 10-11), sustituyendo el río al mar del de Sulmona.

Tampoco deja Timoneda de narrar rápidamente cómo el falso toro se mezcla con la vacada (vv. 13-14): “Júpiter se puso entre ellas / a pacer por la verdor”, que es la trasposición de *mixtusque iuuencis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 850-851); ni cómo el toro llama la atención de la virgen con su mansedumbre (v. 15): “yendo tan manso”, que recoge *nullae in fronte minae nec formidabile lumen / pacem uultus habet* (*Met.*, II, 857-858); y con sus bramidos (vv. 15 y 16): “y bramando / con tanta gracia y primor”, que en Ovidio es *mugit*, arriba copiado. Así pues, el autor soluciona en cuatro versos lo que Ovidio expresó en diez.

Seguidamente, con respecto al episodio del acercamiento, el levantino prescinde de seguir la paulatina aproximación y toma de confianza entre el dios y la doncella, que en Ovidio ocupa otros diez versos (*Met.*, II, 858-868): *Miratur [...] nouis*. Introduce mediante cuatro versos la unión (vv. 17-20): “que se afficiono la Virgen / de mostrarle algun fauor, / y poco a poco halagalle / sin vestigio de temor.”; donde la locución “poco a poco” (v. 19) recoge la evolución gradual de la acción del texto latino expresada por *paulatim* (*Met.*, II, 866). Ahora bien, no se priva de elegir dos motivos que muestran la alegre reacción del dios por la merced y los halagos de la princesa. El primero queda expresado en los siguientes versos (vv. 19-22): “El Toro regozijado / postrauase en derredor / de sus haldas por la arena / como a siruiente menor”, que se refiere en Ovidio a *nunc latus in fuluis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 865); el segundo (v. 25): “y lamia le las manos”, que es *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863) en Ovidio.

La parte que se refiere al rapto también resume muy efectivamente los versos del sulmonés (*Met.*, II, 870-875). En primer lugar, el toro se introduce inadvertidamente en el mar con la princesa sobre los lomos (vv. 32 y 33): “siendo della possehidor / el Toro manso quedito, / se entro en la mar con furor”; versos que hacen referencia a *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis* (*Met.*, II, 870-871); y “quedito” reproduce otra vez *sensim* en posición final de verso. En Ovidio la penetración del dios en el mar se describe en dos fases: el animal primero anda por la orilla (*Met.*, II, 870-871) y, después, se adentra en lo profundo (*Met.*, II, 872). Pero Timoneda prescinde de semejantes detalles y condensa los dos momentos en los versos arriba reproducidos. En segundo término, la siguiente escena nos presenta el miedo de la muchacha ante la imprevista situación. En Ovidio (*Met.*, II, 873-874): *Pauet haec litusque ablata relictum / respicit et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est*; y Timoneda sintetiza de nuevo (vv. 35-37): “la donzella temerosa / tomo por sustentador / los cuernos por no caher”, de tal modo que elimina la mirada hacia el litoral, sólo significa la presa sobre el cuerno y olvida totalmente un motivo tan productivo como las ropas ondeando en el viento.

Finalmente, el romance cierra con la arribada a Creta, la reconversión del toro en dios y la posesión de la doncella (vv. 38-42): “y el lleuola a su sabor / a la Ysla de Catalia⁵⁰⁹ / do buelto en su ser y honor / boluio la donzella dueña, / la dueña sieruo al señor”. Estos versos podrían recoger por su sentido la materia ovidiana contenida en los *Fastos*. La relación más cercana sería entonces la que se establece entre “a la Ysla de Catalia / do buelto en su ser y honor” (vv. 39-40) y *litoribus tactis stabat sine cornibus ullis / Iuppiter inque deum de boue uersus erat* (*Fast.*, V, 615-616); pero es tan pobre y difusa que no podemos decir que exista. Asimismo, la vuelta del toro dios a “su ser y honor” al abandonar su apariencia taurina parece un remedo del valenciano de *Non bene conueniunt*

⁵⁰⁹ ¿De dónde sale “Catalia”? No hemos encontrado nada que nos lo explique, sin embargo nos atrevemos a sugerir una conjetura: “Catalia” es el resultado de una mala impresión o de una lectura errónea de “Candia”, sinónimo de Creta: el primer trazo vertical de la “n” y el horizontal hizo que el impresor leyese “t”, el segundo trazo vertical de la “n” amalgamado con el círculo de la “d” pudo ser interpretado como una “a”, siendo el trazo vertical de la “d” el equivalente a la “l” de “Catalia”. Descartamos “Catalia” como el nombre propio de la fuente “Castalia”, por encontrarse ésta en el continente y no en una isla.

nec in una sede morantur / maistas et amor (*Met.*, II, 846-847), lo cual sería indicador del influjo ovidiano sobre Timoneda.

En conclusión, estamos ante un texto donde el mito funciona como argumento y la pieza muestra ya un tono exento de moralización propio de la poesía más típicamente renacentista.

En cuanto al proceder de Timoneda en relación con su actualización, recrea y sigue el argumento de las partes que toma de la fábula ovidiana con fidelidad, aunque sin imitarla o copiarla especularmente. Procede por reducción, suprimiendo los episodios accesorios (el de Mercurio), aplicando sustituciones (Europa juega en un río y no en el mar), eliminando o comprimiendo al mínimo cualquier adorno, imagen, comentario o descripción, tomando en definitiva sólo los motivos más interesantes y sintetizando el mito en su forma más sencilla. La independencia del autor queda patente tanto en que ni copia el modelo clásico, como en que se aparta de la actitud medievalizante, así como que compendia con sencillez, tal vez por un afán de simplificación popular, la narración que trata. En este sentido, al desarrollar la estructura básica del mito sin imitarlo servilmente, ahormándolo a su intención, inicia un nuevo camino y presenta un modelo de tratamiento del mito que será seguido por autores posteriores.

No deja aquí de ser nuestro romance lo que había sido ya con la poesía épica, un resumen actualizador de otras composiciones que exaltaba sus episodios más intensos⁵¹⁰; un intento de popularizar la mitología clásica adaptándola al género del romance, sacándolo de los cenáculos cultos para extenderlo al público popular. Así pues, cabe pensar que si tal materia adquirió la forma de romance y persistió posteriormente, la mitología clásica supo salir de los círculos eruditos y extenderse a un pueblo que gustó de ellos, bien por su propia naturaleza mitológica, bien por su componente legendaria, además de su carácter lírico amoroso en muchos casos, como éste. Por otro lado, no debemos olvidar que estamos ante un doble proceso literario: el de la popularización de ciertos temas porque son insertados en

⁵¹⁰ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, p. 141.

un género de carácter oral y tradicional; pero, a la vez, y en sentido contrario, el de la penetración del romance en la literatura culta, impresa, al ser considerado digno (tal vez sea nuestro género más profundo y hermoso) de contener una poesía capaz de ser albergada por un libro. El proceso, desde luego, venía de lejos, desde las primeras florestas y antologías de romances dados a la imprenta.

2.2.3. Fray Luis de León

Fray Luis de León (1527-1591), cuya obra poética, aunque circuló previamente, fue publicada por don Francisco de Quevedo en 1631, tradujo de Horacio la *Oda 27* del libro III, que ya conocemos⁵¹¹. Como ya veremos más abajo en el caso de Quevedo y Villegas en relación con las *Anacreónticas*, esta pieza pudo abrir otro camino expresivo al mito de Europa, pero el modelo ovidiano estaba tan enraizado en la literatura castellana que no se dio el caso. El texto dice así:

Impios parrae

Agüero en la jornada	
al malo de la voz del pico oída,	
y la perra preñada,	
y la zorra parida,	
y del monte la loba descendida;	5
y rompa el comenzado	
camino la culebra, que viniendo	
ligera por el lado,	
al cuártago temiendo	
dejó. Que yo no temo nada, habiendo	10
con santa voz movido	
de adonde nace el sol, el cuervo abuelo,	
primero que al querido	
lago, rayendo el suelo,	

⁵¹¹ Sobre las traducciones horacianas de fray Luis, es de obligada cita la obra de M. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, I, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1885 (2.ª ed.; 1.ª ed., 1877), pp.11-24.

volase la sagaz del negro cielo. 15
 Dichosa a do quisieres
 podrás ir, Galatea, y acordada
 de mí vive do fueres;
 tu ida no es vedada
 de pico o de corneja desastrada. 20
 Mas mira cómo lleno
 el Orión de furia va al Poniente;
 yo sé quién es el seno
 del Adria luengamente,
 y cuánto estrago hace el soplo Oriente. 25
 La tempestad que mueve
 el resplandor egeo que amanece,
 quien mal quiero la pruebe,
 y el mar que brama y crece,
 y las costas azota y estremece. 30
 Que ansí del engañoso
 toro la blanca Europa confiada,
 con rostro temeroso
 miró la mar cuajada
 de formas espantables, aunque osada. 35
 La que poco antes era
 maestra de guirnaldas, robadora
 de la verde ribera,
 en breve espacio de hora
 no vio más de agua y cielo y noche, y llora 40
 y luego que se vido
 en la poblada Creta, enajenada
 de todo su sentido.
 ¡Oh, padre!, ¡oh, voz amada!,
 por un ciego furor tan mal trocada, 45
 y dijo: ¡ay, enemiga
 de mí! ¿Dó y de dó vine? Todo el bando
 del mal no me castiga.
 ¿Por dicha estoy llorando,
 culpada, o inocente estoy soñando? 50
 ¿O velo, o sueño vano

del umbral de marfil aparecido,
 me burla? ¡Ay! ¡Cuán más sano
 fuera el prado florido,
 que las olas del mar embravecido! 55
 Si me entregase alguno
 aquel novillo malo en que venía,
 con fierro, uno a uno,
 los cuernos quebraría,
 que poco tiempo ha tanto quería. 60
 Desvergonzada, el techo
 de mi padre dejé; desvergonzada,
 ¿después de lo que he hecho,
 respiro? ¡Ay Dios! ¡Cercada
 me viese de leones ya tragada! 65
 Antes que se desjuegue
 la presa, y que magrez aborrecida
 el fresco rostro arrugue,
 que así bella y florida
 deseo antes de tigres ser comida. 70
 “Europa vil, tu ausente
 padre te aprieta el nudo; da, mezquina
 -¿qué dudas?-, prestamente
 el cuello a aquesa encina
 con este cordón tuyo, que, adivina, 75
 ceñiste. O si te agrada
 el risco agudo y el despeñadero;
 ¡sus!, muere despeñada;
 entrégate al ligero
 viento; si no es que, hija de rey, quiero 80
 obedecer esclava
 a bárbara mujer en vil estado”.
 Presente al lloro estaba
 riyendo, falsa, al lado
 la Venus y su hijo desarmado. 85
 Y de burlar contenta,
 le dijo: “si aquel mal toro a deshora
 tornare, tened cuenta,

no le hiráis, señora,
 ni os le mostréis tan brava como agora. 90
 Aprende a ser dichosa;
 del Júpiter –no llores– no vencido,
 ¿no ves que eres esposa?
 Del orbe dividido,
 el tercio gozará de tu apellido⁵¹². 95

El contenido de estas liras, que, como es bien sabido, es la estrofa que fray Luis escogió para plasmar sus odas horacianas, recoge los motivos del rapto que se vierten en el original de Horacio. Tras los versos preliminares, que no hacen al caso, los encontramos en el mismo orden: el toro mentido (vv. 31-32); la muchacha asustada sobre el toro en un mar cuajado de seres marinos (vv. 33-35); el motivo de las flores y las guirnaldas (v. 37); el escenario de la playa (vv. 38 y 54); la travesía marina (vv. 39-40); el arribo a Creta (v. 42); el lamento de la princesa por la tradición a su padre (vv. 44-82), que contiene los siguientes motivos: la invocación al padre (v. 44), la pregunta sobre a qué lugar ha arribado (v. 47), la duda sobre si sueña (49-53), la puerta de marfil (v. 52), el deseo de herir al toro (vv. 56-60), el deseo de la muerte (vv. 61-82) entre fieras (vv. 64-70) o ahorcada (vv. 71-76) o despeñada (vv. 76-80) antes que vivir esclava (vv. 80-82); y finalmente, la presencia de unos divertidos Venus y Cupido (vv. 83-87); y el discurso de Venus: es Júpiter quien ha raptado a la virgen (vv. 87-93), una parte del mundo llevará el nombre de Europa (vv. 94-95).

Adelantábamos al ocuparnos de Horacio que su oda no tuvo la misma resonancia que los versos ovidianos sobre Europa. En las letras españolas, ni aún replicada por la autorizada voz del gran fray Luis, tuvo mayor trascendencia. La explicación nos parece la misma que en el anterior caso. El nicho poético del amor, el humor y la mitología pertenecía a Ovidio en la Antigüedad, se perpetuó en la Edad Media y llegó al Siglo de Oro con igual fuerza desplazando cualesquiera otros modelos. Ni tan siquiera la elección de la

⁵¹² Cf. Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, II, ed. de F. García Moriyón, Madrid, La Editorial Católica, 1967, pp. 943-945.

forma métrica fortaleció la recreación de la oda, pues la lira se apartaba de la octava de Aldana o el arte menor de Timoneda, que, a la postre, serán las canónicas en el arte narrativo de la fábula mitológica. Además, aunque la poesía de fray Luis tuvo difusión manuscrita, no fue publicada sino tardíamente por Quevedo en 1631; esto contribuyó a que su versión, en vez de abrir un nuevo camino de expresión al mito, quedase como una variación anecdótica a la sombra del canon de los mitemas ovidianos.

2.2.4. Juan de Pineda

El franciscano fray Juan de Pineda (1521-1599) escribió unos *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, que fueron imprimidos en casa de Pedro de Adurça y Diego López y vieron la luz en Salamanca en 1589. La obra es un claro ejemplo de la versatilidad del género del diálogo para tratar cualquier materia. En este caso la exégesis alegórica de los mitos clásicos se pone al servicio de la educación cristiana⁵¹³. Pues bien, tratándose de mitos, en uno de estos diálogos (VIII, 1) encontramos referencias al de Júpiter y Europa. Se habla en él del octavo trabajo de Hércules, el del toro cretense, que uno de los interlocutores, Pánfilo, identifica con el que se unió a Pasífae y fue padre del Minotauro, Pero, a continuación, también ofrece otra versión que lo relaciona con el toro dios que raptó a Europa:

Apolodoro tiene, por autoridad de Acusilao, que aquel toro fué el en que Júpiter llevó a Europa, hija del rey Agenor, dende Fenicia hasta Creta, conforme al cuento de Ovidio; mas no me parece tan consecutivo a la narración, porque o según la fábula fué Júpiter en forma de toro o según historia por aquel toro se entiende el navío en que la llevó, que tenía un toro por insignia, de lo cual varía poco Licofón, diciendo que aquel navío era hecho en forma de toro; mas lo de la insignia es mejor⁵¹⁴.

⁵¹³ Cf. art. cit. en la n. 456, pp. 146-147.

⁵¹⁴ Cf. Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, II, ed. de J. Meseguer Fernández, Madrid, Atlas, 1963, p. 151.

Más adelante (VIII, 2), otro interlocutor llamado Filaletes vuelve sobre el toro ladrón de Europa para hacer una nueva observación sobre la interpretación del mito:

Todo queda cual debe, y solamente diré cómo Palefato se aparta un poco de la común narración, diciendo que no fué Júpiter quien, en forma de toro, o como quiere Celio⁵¹⁵, en navío que tuviese insignia de toro, llevó a Europa dende Fenicia a Creta, sino un cosario de Creta, llamado Tauro o Toro, que la robó con otras doncellas⁵¹⁶.

Y un poco más abajo, el mismo Filaletes nos ofrece la alegoría (VIII, 2):

Por el toro en este lugar son significados los vicios carnales, por ser animal de bravísimos encendimientos⁵¹⁷

Por supuesto, deseos de la carne que hay que evitar.

Desde luego, de la lectura de estas líneas se desprende que Pineda domina el esquema arquetípico básico del mito: Júpiter convertido en toro rapta a Europa, hija de Agénor, y la lleva a través del mar a Creta desde las costas fenicias. Con esto basta, porque el autor no busca recrear el mito literariamente. Además, no debemos olvidar que las apreciaciones sobre el mito de Europa aquí son desviaciones de un tema central, el trabajo

⁵¹⁵ Lucio Cecilio (o Celio) Firmiano Lactancio (245-325 d. C.), el Cicerón cristiano, en su obra titulada *Institutiones divinas*, elaborada desde 305 a 313 en siete libros, realiza una crítica del paganismo desde sus propios escritos lo cual se acomoda con la racionalización de la figura del toro en el texto hispano y con el tono general de la obra de Pineda, que, como religioso, bien pudo por su formación leer a Firmiano Lactancio. Según apunta nuestro franciscano, Celio afirma que el toro era un navío con esa forma o con esa insignia en dos ocasiones. La primera en las *Institutiones divinas* I, 11, 19: *rapuisse dicitur in aquila Catamitum: poeticus color est. sed aut per legionem rapuit cuius insigne aquila est aut nauis in qua est inpositus tutelam habuit in aquila figuratam, sicut taurum, cum rapuit et transvexit Europam* (cf. L. Caeli Firmiani Lactanti *Opera omnia* (Pars I). *Divinae institutiones et epitome divinarum institutionum*, ed. de S. Brandt et G. Laubmann, Vindobonae, Tempsky, 1890, p. 39). La segunda en el *Epítome de las Institutiones divinas*, 11, 3: *Europam transvexit in tauro: quis est taurus? Utique nauis, quae tutelam habuit tauri <in> specie figuratam* (*ibidem*, p. 684).

⁵¹⁶ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 153.

del toro cretense llevado a cabo por Hércules y, por otro lado, Minos y Pasífae. Así pues, según su plan, completa todas las explicaciones posibles del mito, que no se apartan de las racionalizaciones de Evémero o Paléfato, o de un primitivo cristiano como Lactancio, también expuestas en los manuales mitológicos; pues, como dice Cristóbal, sigue “el mismo desarrollo que en los tratados mitográficos: primero, la exposición, refiriendo el contenido de la fuente, y segundo, la exégesis, que es casi siempre alegórica, predominantemente moral”⁵¹⁸. Es destacable cómo estos dos procedimientos tan usados desde la *Antigüedad*, en la *Edad Media*, siguen perfectamente vivos en el siglo XVI, bien como fórmula de descrédito de la religión pagana, ya como procedimiento interpretativo al servicio de la fe cristiana, dos cosas que Pineda debía tener bien aprendidas. En concreto, en nuestro caso disponemos de la tradicional racionalización, según hemos visto en Heródoto o en Licofrón: el toro es un navío cuya insignia era la de un toro, o el mismo barco tenía forma de toro, o quien robó a la princesa fue un corsario llamado Toro. No nos falta tampoco la alegoría moral: el toro representa los vicios de la carne. Y, no obstante todo esto, volvemos a encontrar la fuente ovidiana en el fondo de este texto. Pineda se sirve de Apolodoro siguiendo a Acusilao, Celio o Paléfato, para discutir un aspecto del cuento, la naturaleza del toro; pero el cuento es de Ovidio: “conforme al cuento de Ovidio”⁵¹⁹; sin que siquiera importe al español el orden cronológico en que vivieron los autores que cita e incluso sin que sea el texto del romano (que no aflora en sus versos, pero subyace con su contenido, porque es con el que se compara: “mas no me parece tan consecutivo a la narración”, lógicamente de Ovidio) el objeto de la atención principal del autor español; ya que la intención evidente es la moralización cristiana mediante la alegoría ya explicada. Es, por tanto, éste un raro caso de parca utilización de Ovidio a la vez que de una insólita persistencia del mismo, aun en una posición periférica desde el punto de vista de la intención del autor.

⁵¹⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 514, p. 153.

⁵¹⁸ Cf. art. cit. en la n. 456, p. 147.

⁵¹⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 514, p. 151.

2.2.5. Gaspar de Aguilar

Don Gaspar de Aguilar (1561-1623) elaboró dos veces el mito de Júpiter y Europa en tonos distintos. La primera composición, arcaizante, realista, de arte menor, sería heredera de la lírica castellana tradicional; la segunda, idealista, se sirve de estrofas italianas y sería la receptora de la corriente renacentista. Cossío las define como “castellanista” e “italianizante” respectivamente⁵²⁰. La importancia de estos dos textos, como no se nos escapa, radica en que podemos observar las dos tendencias poéticas en un solo tema y autor⁵²¹.

La primera fábula está constituida por seis dobles quintillas, lleva el título de *Redondillas a la fábula de Júpiter y Europa*, y se encuentra en las *Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia* (de la que fue miembro), sesión vigesimosegunda, de 26 de febrero de 1592, fecha que data el texto, que dice así:

El que derretido en oro
 á Danae pudo engañar,
 perdiendo más el decoro
 por las orillas del mar
 pasçe convertido en toro. 5
 Qu'en fuego de amor deshecho
 busca remedio al dolor,
 y aunque es Júpiter se ha hecho
 toro, porqu'es el amor
 toro que brama en el pecho. 10

Llega Europa y enriqueçe
 al mundo con su venida
 y en verle no se entristeçe,
 que la deiydad escondida
 por mil partes resplandeçe. 15

⁵²⁰ Cf. Cossío, *op. cit.* en la nota 2, I, p. 268.

⁵²¹ Cf. Cossío, *op. cit.* en la nota 2, I, p. 268.

Jove le sale al encuentro
 y cáusale algún recelo,
 mas como el cielo es su çentro
 viene encaminada al çielo
 que está escondido allí dentro. 20

No le teme, aunque es muger,
 por ver su gran gentileza
 que muy grande avía de ser,
 pues delante la belleza
 de Europa se pudo ver. 25
 Porqu'el resplandor tenía
 del Tauro que está en los çielos,
 y tal formado se avía
 qu'él mismo tenía çelos
 del toro a quien pareçía. 30

Ella que menospreçiava
 qualquier peligro de muerte,
 quando el toro la buscava
 huýa, pero de suerte
 que huyendo más le llamava. 35
 Al fin, quando la alcançó,
 corvó la luçiente espalda
 y el blanco pie le besó,
 y ella con una gran guirnalda
 la cabeça le adornó. 40

Y como le vino a cuenta
 ver postrado el bello amante,
 sobre su espalda se sienta
 dándole el cargo de Atlante,
 que a todo el çielo sustenta. 45
 El toro con la donzella
 hazia el mar camina luego
 por apagar su çentella
 y ençender un bivo fuego

en el pensamiento d'ella. 50

Ella, viendo el mal visible,
aunque del cielo blaspheme,
teme lo qu'es imposible
qu'es caer, pero no teme
del Dios el furor terrible. 55
El qual como se apresura
llega a la isla de Creta,
donde buelta esta figura
en su figura perfeta,
gozó de la cojuntura⁵²². 60

Como podemos leer, en la primera doble quintilla “perdiendo más el decoro” (v. 3) nos recuerda a Ovidio, pues decoro y amor, como venimos viendo tantas veces, no casan; y es una alusión a *non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.* II, 846-847); siendo el “decoro” el equivalente de *maiestas*.

Así mismo, en la segunda doble quintilla, también encontramos un remedo de la historia ovidiana. El verso “y cáusale algún recelo” (v. 17) conecta con *sed quamuis mitem metuit contingere primo* (*Met.*, II, 860), pues ambos expresan el reparo de la doncella al encontrarse ante la bestia.

En la tercera estrofa, don Gaspar se acuerda de la “gentileza” (v. 22) y del resplandor (v. 26) del toro; parece que en estos términos, sin que exista paralelo alguno, se mantiene vivo el ascua de la descripción del romano. El término “gentileza” nos remite a la mansedumbre: *nullae in fronte minae nec formidabile lumen* (*Met.*, II, 857), *pacem uultus*

⁵²² Cf. *Actas de la Academia de los Nocturnos*, II, ed. de J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1990, pp. 183-184.

habet (*Met.*, II, 858), *mitem* (*Met.*, II, 860); y a la hermosura del animal: *formosus* (*Met.*, II, 851 y 859). Y “resplandor” a la blancura de su piel: *color niuis est* (*Met.*, II, 852) *candida ora* (*Met.*, II, 861).

En la siguiente tirada encontramos conexiones más claras, pero no muy extensas. El verso *nunc latus in fuluis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 865) se aviene con “corvó la luciente espalda” (v. 17); que el toro está en el suelo lo colegimos del “postrado” de la siguiente serie (v. 42). Además el toro de Aguilar besa el pie de la muchacha, “y el blanco pie le besó” (v. 38); que no es más que una *uariatio* sobre *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863). Volveremos sobre este asunto más abajo. La tercera relación se da en los últimos dos versos: “y ella con una gran guirnalda / la cabeza le adornó” (vv. 39-40), corona que en Ovidio está en *cornua sertis / inpedienda nouis* (*Met.*, II, 867-868).

En la quinta serie de versos, el autor español, siguiendo el argumento general del mito, sube a la princesa en el toro y, tras esto, el animal se encamina al mar. No hay paralelos.

En la última doble quintilla nada hay del plástico final del sulmonés. A lo sumo podemos señalar dos ideas que coinciden con el argumento común del mito. En los primeros versos se recoge el consabido temor de Europa ante la nueva situación, el rapto y la travesía: “teme” (vv. 53 y 54), aunque no teme lo que debiera; miedo que también observamos en Ovidio tanto en las *Metamorfosis* como en los *Fastos*: *pauet haec* (*Met.*, II, 873), *timor* (*Fast.*, V, 608) y *temuit* (*Fast.*, V, 612). Podría ser que en el primer verso de la serie (v. 51) haya un lejano eco de la oda de Horacio, bien a través de éste bien por medio de Fray Luis (es menos probable que sea por efecto de Mosco) por el hecho de que en él esté implícito el lamento de la virgen. Los cuatro últimos versos cuentan el final de la historia como lo encontramos en los *Fastos*. El dios “Llega a la isla de Creta, / donde vuelta esta figura / en su figura perfecta, / gozó de la juntura” (vv. 57-60); versos que conectan por el sentido con *litoribus tactis [...] / Iuppiter inque deum de boue versus erat / [...] te, Sidoni, Iuppiter implet* (*Fast.*, V, 615-617).

Como se ve, podemos concluir que esta primera composición recoge el argumento del mito esquemáticamente, que, excepto algún contacto con el texto ovidiano, probablemente propiciado más por la materia común que ambos utilizan que por un acercamiento consciente de don Gaspar, la distancia entre los textos impide establecer paralelos intertextuales claros. Sin embargo, los versos de Gaspar, más allá de esa materia mitológica que comparten, tienen filiación con los ovidianos por el motivo del abandono de la majestad a causa del amor, de creación ovidiana. En cuanto al tono, es menor y la simplificación popularizante es evidente si lo comparamos con el de la siguiente composición en arte mayor.

La otra composición de Aguilar es una fábula en ciento nueve tercetos y un cuarteto, que se nos conserva en la miscelánea de Gaspar Mercader, titulada *El prado de Valencia*, publicada en 1600⁵²³, obra que bajo la apariencia de una novela pastoril al uso, constituye una antología de la poesía valenciana del siglo XVI. Los tercetos se encuadran en una composición cuya intención es el elogio de la dama Artemisa de Oria, y dicen así:

El soberano Iupiter tonante	
desde vn balcon de aquel alcaçar santo	
que tiene en ombros el soberuio Atlante,	
causando al mundo general espanto	
buelue y rebuelue los turbados ojos,	5
ya consumidos por Europa en llanto.	
Y para dar principio a sus antojos,	
en el cielo immortal dexar procura	
sus Reales insignias y despojos:	
aqui dexa la toga y vestidura	10
con que rige los hombres con sossiego,	
alli la gran corona de luz pura.	

⁵²³ Con respecto a la fecha de publicación de la fábula, en *El prado de Valencia*, Cossío da dos: 1601 y 1600 (cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, pp. 269 y 271 respectivamente); Pedraza parece tomar de éste la primera (cf. Lope de Vega, *Rimas*, I, ed. de F. B. Pedraza Jiménez, Madrid, Universidad de Castilla La Mancha, 1993, p. 376); en la edición que manejamos: Gaspar Mercader, *El prado de Valencia*, ed. de H. Mérimée, Toulouse, Edouard Privat, 1907 (1.^a reimp., 1971), la fecha que figura en la portada facsímil del libro es MDC.

De su inuincible mano arroja luego
 los fuertes rayos con qu'el mundo altera,
 hechos centellas de abrasante fuego. 15
 Apease del Aguila ligera,
 con cuyas alas esmaltadas de oro
 suele bolar contino por su esfera.
 Y perdiendo el respeto y el decoro
 que deue a su grandeza, al suelo baxa, 20
 donde bolando se transforma en toro.
 Y con hazer a los demas ventaja,
 de Europa entre las vacas se presenta,
 y ser quien es dissimular trabaja.
 Pero quando cayeron en la cuenta, 25
 en viendole venir buelue y leuanta
 qualquiera dellas la ceruiz esenta;
 qual arroja de arena con la planta
 vna gran multitud al ayre vano,
 qual se huelga de velle, y qual se espanta. 30
 Viendo pues su semblante soberano,
 de amor quedaron casi todas muertas,
 qual si tuuieran sentimiento humano,
 porque los bellos ojos, que son puertas
 del alma, tiene como el sol ardientes, 35
 (de su diuinidad señales ciertas,)

los cuernos, aunque chicos, reluzientes,
 los pies ligeros, y las manos francas
 en correr a mil partes diferentes;
 desde el erguido cuello hasta las ancas 40
 hermosa y remendada vna piel tiene
 con pecas negras sobre manchas blancas:
 tan bello al fin y tan hermoso viene,
 que desde el mar de Potosi hasta el Mauro,
 y desde el monte Olimpo hasta Pirene, 45
 no hay animal que no le ofrezca el lauro,
 pues de modo lleo que parecia
 que baxaua del cielo el signo Tauro.
 Salio la bella Europa en compaña

de las hermosas virgenes de Tyro 50
 por solo hazelle al que da luz al dia.
 Que saliesse tan bella, no me admiro,
 porque la menor luz de sus centellas
 deslumbraua el Topazio y el Zafiro.
 Dezir que parecio entre las donzellas 55
 la blanca luna quando fue burlada
 baxo vn hermoso pauellon de estrellas,
 sera en ley de razon cosa escusada,
 pues de los rayos de sus ojos bellos
 suele tomar el sol su luz dorada. 60
 Esparzidos lleuaua los cabellos
 con tal belleza sobre el cuello hermoso
 que seruian de lazo a muchos cuellos.
 Su pecho que al amor tiene imbidioso,
 mostro por entre sartas de granates 65
 su grandeza y poder marauilloso;
 tenian todos ellos por remates
 vnos dices con piedras esquisitas
 de admirables hechuras y quilates;
 hauia Camafeos, Margaritas, 70
 Iacintos, Cornerinas, Esmeraldas
 y perlas Orientales infinitas.
 Bordado de coronas y guirnaldas
 deuidas a su frente vencedora,
 vn vestido saco corto de faldas; 75
 no porque libertad en ella mora,
 mas como de ninguno se recata,
 sale como siluestre caçadora.
 El vestido galan es de escarlata,
 y las guirnaldas y coronas tienen 80
 las flores de oro, y lo demas de plata.
 Todas las damas que con ellas vienen,
 en juegos y alegrías diferentes
 a la orilla del agua se entretienen.
 Mientras buscan las conchas reluzientes, 85
 el mar juega y retoça con sus plantas,

con pequeñas menguantes y crecientes.
 Y entre estos juegos y alegrías tantas
 mira la bella Europa en las riberas
 del mar, que son por causa suya santas, 90
 vn rebaño de vacas, que ligeras
 pacen por vn lugar mas apazible
 que ninguna de entrambas primavera.
 Y el toro, cuya luz inaccessible
 puede dexar su coraçon vencido 95
 mas que la flecha del amor terrible,
 muy alegre al encuentro le ha salido,
 que pues se conuirtio vna vez en oro,
 bien puede estar en toro conuertido.
 Por esso con respeto y con decoro 100
 llega a besar sus pies, y ella le teme,
 que aunque tan bello y tan hermoso, es toro.
 El qual, como el amor le abraze y queme,
 procura que en miralle con terneza
 la que es extremo de beldad se estreme. 105
 Y aunque parece toro en la braueza,
 su gran ferocidad templar cudicia,
 por engañar de Europa la belleza.
 Y assi para tenella mas propicia,
 con la espalda la ciñe y la rodea, 110
 con los cuernos la halaga y la acaricia.
 Con la enroscada cola se pasea
 por los jardines de su saya rica,
 con la lengua la lame y la recrea,
 con los bramidos su aficion publica, 115
 (o gran muestra de amor!) y quanto haze
 con los ojos despues se lo dedica.
 La descuydada Europa, que le plaze
 perder su libertad por ganar nombre
 de muger que las deudas satisfaze, 120
 para que mas su noble pecho assombre
 a quantos liberales hay, procura
 honrrar a vn toro con fauores de hombre.

Y para dar principio a su locura
 texerle de las flores mas hermosas 125
 vna corona de su mano jura.
 Que como son sus manos tan dichosas,
 tienen en su color por excelencia
 jazmines blancos y encarnadas rosas;
 de tenerlas por flores hay licencia, 130
 porque quando las coge, no se halla
 de la flor a la mano diferencia.
 El toro que se postra y auassalla
 junto a los venturosos pies de aquella
 que le ha vencido en desigual batalla, 135
 espera el lauro y la corona bella,
 que en la guerra de amor el que es vencido,
 es el merecedor y el digno della.
 Y despues que de flores ha texido
 Europa la guirnalda que compone 140
 mas bella quel Abril verde y florido,
 A ilustralle con ella se dispone,
 y en el remolinado ceruiguillo
 en lugar de coyunda se la pone.
 Queda el hermoso cuerpo del nouillo 145
 de arrayan, verde, de clauelos, roxo,
 de violetas, morado y amarillo,
 Que Europa, porque tenga mas despojo,
 deshoja en el las flores que han sobrado
 de aquel diuino celestial antojo. 150
 Y como esta tan libre de cuydado,
 no piensa que el que Iupiter se nombra,
 pueda venir en toro transformado.
 Ningun peligro el coraçon le assombra,
 y assi se sienta sobre el toro hermoso, 155
 que pues pintado esta, sirue de alfombra.
 Y el, como esta de aquello cudicioso,
 con gran velocidad al mar se ofrece,
 que esta de ver sus glorias imbidioso.
 Entra el toro nadando como vn pece, 160

mas ella luego luego no se enoja,
 porque piensa que en ello la engrandece.
 Pero en sintiendo que los pies se moja,
 ya se arrepiente dello, ya se altera,
 ya se tiene a los cuernos, ya se arroja; 165
 Mas viendo ques en vano, de su gente
 de lexos se despide con los ojos
 mas cubiertos de perlas qu'el Oriente.
 Iupiter con los triumphos y despojos
 que le da la Fortuna, corre a Creta 170
 por dar algun aliuiio a sus enojos.
 Buela con mayor furia que vn Cometa,
 ningun peligro teme, en nada topa,
 y sin lleuar tridente el mar sugeta.
 Y despues de venirle todo en popa,
 se sube al cielo donde esta, y fenece
 la fabula de Iupiter y Europa⁵²⁴. 175

La pieza, aunque con amplificaciones y supresiones, como la de la figura de Mercurio, coincide con la fuente ovidiana en muchos aspectos. Nos referiremos a todos ellos según la disposición de Aguilar.

En primer lugar presenta a Júpiter en su trono celeste: “desde vn balcón de aquel alcaçar santo” (v. 2); como Ovidio, aunque en éste el que Júpiter esté en el cielo se desprende de que ordena a Mercurio que baje hasta la costa de Sidón: *solitoque celer delabere cursu* (*Met.*, II, 838).

En segundo lugar, en Ovidio Júpiter se despoja del cetro y el rayo mientras se transforma en toro: *sceptri grauitate relictæ / ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis / ignibus armata est* (*Met.*, II, 847-849); motivo recogido por primera vez en la lírica original española por Aguilar: “De su inuincible mano arroja luego / los fuertes rayos con qu'el mundo altera, / hechos centellas de abrasante fuego” (vv. 13-15). En el mismo

⁵²⁴ Cf. Mercader, *op. cit.* en la n. anterior, pp. 101-109.

episodio del descenso encontramos de nuevo la referencia a la pérdida del decoro del dios al ceder al amor y transformarse en toro; en Aguilar: “Y perdiendo el respeto y el decoro / que deue a su grandeza, al suelo baxa, / donde bolando se transforma en toro” (vv. 19-21); que recoge a Ovidio: *non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847), e *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850); y, más adelante, el español vuelve a escribir “en toro transformado” (v. 153).

Seguidamente, así también en Ovidio, el toro-dios de Aguilar se mezcla con la vacada de Agenor: “de Europa entre las vacas se presenta” (v. 23); que en el romano es: *mixtusque iuuencis* (*Met.*, II, 850).

La primera amplificación de consideración que encontramos en esta fábula se refiere a los efectos de amor que la presencia de Júpiter toro produce sobre las terneras con que se mezcla (vv. 25-36).

A continuación, Aguilar vuelve sobre la fuente ovidiana y describe el toro. Y entre otras cualidades, como tener “los pies ligeros” (v. 38), destaca otras resaltadas por el poeta latino: “Los cuernos, aunque chicos, relucientes” (v. 37), que es *cornua parua quidem, sed quae contendere possis / facta manu, puraue magis perlucida gemma* (*Met.*, II, 855-856); el cuello en Aguilar es “erguido” (v. 40), como en Ovidio destaca: *colla toris extant* (*Met.*, II, 854). En cuanto a la piel, blanca en el romano, Aguilar introduce una novedad, signo de independencia del modelo: no es blanca sino que el toro es carbonero, es decir, con motas negras (vv. 41-42). Por último, no deja de haber en los dos poetas una alusión a la hermosura de la bestia; en Ovidio: *tam formosus* (*Met.*, II, 859); igual en Aguilar: “Tan bello al fin” y “tan hermoso viene” (vv. 43 y 102).

Como contrapunto paralelo a la belleza del toro, el poeta valenciano nos presenta la de Europa en una amplificación que sigue las metáforas del canon petrarquista, acompañada de su cortejo de compañeras jugando a la orilla del mar (vv. 49-87).

En esta idílica playa, según Aguilar, Europa mira el rebaño de su padre entre cuyas terneras se encuentra el dios toro que le sale al encuentro (vv. 86-96). Es en este punto de la fábula en el que el ingenio español describe lo que hemos llamado el episodio del acercamiento. Y para ello utiliza varios motivos ovidianos para desarrollarlo. En primer lugar, el toro besa los pies de la virgen: “llega a besar sus pies”, que es una *uariatio* sobre la fuente ovidiana: *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863), que se reduplica en otro lugar: “con la lengua la lame y la recrea” (v. 114). Esta innovación, como veremos, será recogida por Lope en 1602 y la acabamos de leer en la pieza anterior; será una de las aportaciones a la configuración del mito en varias piezas en español. Sin embargo, a la vez, tal vez no sea original del propio Aguilar. Éste bien pudo tomar el motivo de Apuleyo (VI, 28, 1-2), como hemos visto, que era bien conocido en el Siglo de Oro por la traducción de Cortegana, de 1513 o tal vez 1525; y sucesivas ediciones, Zamora (1536 y 1539), Medina del Campo (1543), Amberes (1551), Alcalá (1584); aunque la primera mención se encuentra en la *Celestina*, y, por tanto, data de 1499. De tal modo que pudo ocurrir que Aguilar se inspirase en el narrador de Madaura.

No falta tampoco la referencia al temor inicial de Europa ante la bestia: en Aguilar “y ella teme” (v. 101); que en Ovidio es *sed quamuis mitem metuit contingere primo* (*Met.*, II, 860).

La danza de cortejo del toro en torno a la muchacha, aunque no literalmente, si recuerda muchos de los motivos empleados por Ovidio en este episodio. En primer lugar, Aguilar se refiere a la mansedumbre del toro: “su gran ferocidad templar cudicia, / por engañar de Europa la belleza” (vv. 107-108); docilidad expresada en Ovidio en *nullae in fronte minae nec formidabile lumen: / pacem uultus habet. Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur, sed quamuis mitem metuit contingere primo;* (*Met.*, II, 857-860), y en *paulatim metu dempto* (*Met.*, II, 866). En segundo lugar, el toro baila alrededor de la princesa: “y assi para tenella mas propicia, / con la espalda la ciñe y la rodea, / con los cuernos la halaga y la acaricia. / Con la enroscada cola se pasea / por los jardines de su saya rica,” (vv. 109-113); nos parece evidente que los versos se inspiran en los que Ovidio pinta al toro haciendo cabriolas para confiar Europa: *et nunc adludit*

uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fulvis niueum deponit harenis / paulatimque metu dempto modo pectora praebet / uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis / impedienda nouis (*Met.*, II, 864-868); ya que la presencia en ambos autores de la “espalda” y *latus*, y *cornua* y “cuernos”, aparte de los diferentes movimientos de aproximación, los acerca claramente. Más clara está la relación entre los textos cuando vemos a ambos toros acostarse en el suelo ante la muchacha; en Aguilar “El toro que se postra y auassalla / junto a los venturosos pies de aquella” (vv. 133-134); que, como acabamos de ver, en Ovidio es *nunc latus in fulvis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 865). Asimismo recuerda Aguilar los bramidos de deseo lanzados por el dios al aire: “Con los bramidos su afición publica, / (o gran muestra de amor!)” (vv. 115-116); en Ovidio: *mixtusque iuuencis / mugit* (*Met.*, II, 850-851).

A continuación, siguiendo el esquema de Ovidio, en la fábula de Aguilar Europa corona con una guirnalda de flores la testa del toro: “Y después que de flores ha texido / Europa la guirnalda que compone / mas bella quel Abril verde y florido, / a illustalle con ella se dispone, / y en el remolinado cerviguillo / en lugar de coyunda se la pone” (vv. 140-144); que recrea *modo cornua sertis / impedienda nouis* (*Met.*, II, 867-868). El motivo en Aguilar está muy amplificado (vv. 124-150); en ellos, además de los aspectos ya comentados, se describe la hermosura del toro coronado. La écfrasis como procedimiento de amplificación y novación de motivos en la fábula mitológica hispánica queda así inaugurada por este ingenio español también en el motivo del coronamiento. Este procedimiento iniciado por el poeta de Valencia alcanzará su máxima expresión en la fábula barroca.

Por otro lado, la motivación de la joven para coronar al dios queda expresada a esta altura en los versos previos: “La descuydada Europa, que le plaze / perder su libertad por ganar nombre / de mujer que las deudas satisface, / para que mas su noble pecho asombre / a quantos liberales hay, procura / honrrar a vn toro con fauores de hombre.” (vv. 118-123). Como se ve, para Aguilar, la princesa no es una virgen inocente y engañada, sino que también pone su voluntad al servicio del rapto y de su vanidad. Llama la atención que los textos en que Europa es presentada como un ser consciente de la situación en que se

encuentra y que de alguna manera colabora en el buen éxito de la empresa del dios, hacia el final de las fábulas, como veremos más arriba, es presentado como un ser que se asusta en el mar y que mira hacia la playa con ojos llorosos a sus compañeras. Tal contradicción entre ambas imágenes no es más que el resultado de la tensión entre el peso de la tradición y del modelo literario y la perspectiva seguramente patriarcal con que algunos autores juzgan a la víctima como responsable de su situación.

Queda, pues, que la princesa se monte sobre el toro totalmente confiada sin saber quién es realmente. En Aguilar la idea se contiene en estos lugares: “Y como esta tan libre de cuidado, / no piensa que el que Iupiter se nombra, / pueda venir en toro transformado. / Ningun peligro el corazón le assombra / y assi se sienta sobre el toro hermoso” (vv. 151-155); que sin duda recoge los ovidianos versos *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869).

Como es de esperar, en Aguilar el toro inmediatamente, impelido por su deseo, se arroja al mar e inicia la jornada marina: “con gran velocidad al mar se ofrece,” (v. 158); aunque en el modelo ovidiano se muestra más moroso y se adentra en el mar paulatina e insensiblemente para que su presa no muestre cuidado; sin embargo, el verso de Aguilar no deja de recordarnos este del latino: *inde abit ulterius mediique per aequora ponti / fert praedam* (*Met.*, II, 872-873).

Si contemplamos a la muchacha, como comentábamos más arriba, sobre la grupa del dios, la encontramos, como marca el canon, asustada. En Aguilar el verso “ya se arrepiente dello, ya se altera,” (v. 164) viene a retomar *Pauet haec* (*Met.*, II, 873). Asimismo, aunque en el español faltan el cabello o las ropas ondeando al viento, la vemos agarrada a las astas del toro: “ya se tiene a los cuernos,” (v. 165); como en el sulmonés: *dextra cornum tenet* (*Met.*, II, 874). Además, junto con esta estampa del libro II de las *Metamorfosis*, el ingenio español contamina en su texto otras imágenes de otros lugares ovidianos. En primer lugar nos referimos a los pies que se mojan. Aguilar recuerda la idea en el siguiente verso: “Pero en sintiendo que los pies se moja,” (v. 163); y lo toma de *tactumque uereri / adsilientis aquae timidasque reducere plantas* (*Met.*, VI, 106-107), y de *saepe puellares subduxit ab*

aequore plantas / et metuit tactus assilientis aquae (*Fast.*, V, 611-612). En segundo lugar, pensamos en la princesa que mira hacia el litoral y sus compañeras. En Aguilar: “de su gente / de leixos se despide con los ojos / mas cubiertos de perlas qu’el Oriente” (vv. 166-168); que proviene de *litusque ablata relictum / respicit* (*Met.*, II, 873-874) e *ipsa uidebatur terras spectare relictas / et comites clamare suas* (*Met.*, VI, 105-106). El llanto de la joven es una innovación de Aldana que Aguilar retoma utilizando la metáfora de “perlas” por “lágrimas”, y que en adelante leeremos en sucesivas ocasiones.

Finalmente, el autor valenciano cierra su fábula con el catasterismo del toro: “se sube al cielo donde esta” (v. 174), que es *taurus init caelum* (*Fast.*, V, 617), si no está tomado de la interpretación astralista del acervo general que ofrecían los manuales, como ya hemos visto. La omisión total del desenlace erótico se produce a nuestro juicio por evidentes razones de decoro y morales.

En cuanto a la fábula, termina aquí, pero en el poema en el que se inserta, como laudatorio que es, continua una serie de comparaciones (vv. 178-201) entre el personaje de Europa y la dama a la cual está dedicado, Artemisa de Oria, duquesa de Gandía, hija de Juan Andrea Doria, héroe de Lepanto, perteneciente a la estirpe de almirantes que venía sirviendo a los Austrias españoles desde los tiempos de Carlos I. En estas alabanzas Europa es término de comparación superado por la dama Artemisa: si una fue bella, la otra más; si la fenicia tuvo un linaje noble, mayor la genovesa; si la tiria sintió miedo sobre el toro, la italiana que es hija de un almirante equiparable a Neptuno, no lo tuvo al viajar desde Liguria a España en las galeras ponentinas.

En fin, estamos ante un autor que nos parece extraordinariamente importante en la tradición hispánica del mito. No sólo recrea el mito ovidiano, sino que incorpora algún motivo anterior (las lágrimas de Europa se convierten en perlas); e innova otros originales que influirán en sucesivos vates: los besos en el pie, y, sobre todo, la écfrasis dilatada de la belleza de la princesa según el canon renacentista, de los efectos del amor y del toro coronado de guirnaldas. Todos estos motivos serán tratados por la literatura barroca y llevados a su máxima expresión formal y de contenido a partir de esta tentativa inicial. Así

pues, Aguilar inaugura el procedimiento de creación barroco de la adición y acumulación de sucesivos motivos de la tradición.

2.3. Siglo XVII

2.3.1. Lope de Vega

El soneto no es ajeno al tema mitológico desde sus inicios en la literatura española, como muy bien lo muestran los primeros del Marqués de Santillana. Así, no es extraño que nuestro mito haya sido recreado en este molde lírico⁵²⁵. Lo vamos a ilustrar con un soneto

⁵²⁵ Junto al que vamos a estudiar conocemos otros ocho que abordan total o parcialmente el mito en este momento. Uno de 1619, escrito por Juan Espínola y Torres, que con el encabezamiento *Argumento del segundo canto de los robos de Júpiter. Soneto*, efectivamente, resume y presenta el *Canto segundo de los robos, amores y transformaciones de Júpiter Olímpico. De Europa y Minos*, nos ocuparemos de él en su momento. Otro es de Góngora, compuesto en 1623, le antecede el epígrafe *Al Marqués de Velada, herido de un toro que mató luego a cuchilladas*: Con razón, gloria excelsa de Velada, / te admira Europa, y tanto, que celoso / su robador mentido pisa el coso, / piel este día, forma no, alterada. / Buscó tu fresno, y extinguió tu espada / en su sangre su espíritu fogoso, / si de tus venas ya lo generoso / poca arena dejó calificada. / Lloró su muerte el sol, y del segundo / lunado signo su esplendor vistiendo, / a la satisfacción se disponía, / cuando el Monarca deste y de aquel mundo / dejar te mandó el circo, previniendo / no acabes dos planetas en un día (cf. Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1985, p. 112). El tercero, de 1629, oscuro, pleno de gongorismo, pertenece a los *Sonetos líricos* de Villamediana; su primer verso dice: *Muda selva deidad pisó la mora*; también lo analizaremos más adelante en este estudio. Tres más son de Quevedo: dos, de 1631, se titulan *Al toro a quien con bala dio muerte el Rey Nuestro Señor* y el segundo *Al mismo toro y al propio tiro*; el primero dice así: En el bruto, que fue bajel viviente / donde Jove embarcó su monarquía, / y la esfera del fuego donde ardía / cuando su rayo navegó tridente, / yace vivo el león que, humildemente, / coronó por vivir su cobardía, / y vive muerta fénix valentía, / que de glorioso fuego nace ardiente. / Cada grano de pólvora le aumenta / de primer magnitud estrella pura, / pues la primera magnitud le alienta. / Entrará con respeto en su figura / el sol, y los caballos que violenta, / con temor de la sien áspera y dura (cf. Francisco de Quevedo, *Obra poética*, I, ed. de J. M. Bleecua, Madrid, Castalia, 1999, p. 424); el segundo dice: En dar al robador de Europa muerte, / de quien eres señor, monarca ibero, / al ladrón te mostraste justiciero / y al traidor a su rey castigo fuerte. / Sepa aquel animal que tuvo suerte / de ser disfraz a Júpiter severo, / que es el León de España el verdadero, / pues de África el cobarde se lo advierte. / No castigó tu diestra la victoria, / ni dio satisfacción al vencimiento: / diste al uno consuelo, al otro gloria. / Escribirá con luz el firmamento / duplicada señal, para memoria, / en los dos, de tu acierto y su escarmiento (cf. Quevedo, *op. cit. supra*, pp. 424-425); del último de Quevedo, cuyo título es *Aconseja al Amor que, para vencer el desdén de Lisi, deje las flechas comunes y tome las con que hirió a Júpiter para que se enamore de Europa*,

no sabemos su fecha de composición, pero fue publicado en 1670 (cf. Quevedo, *op. cit. supra*, p. 49); dice: Amor, prevén el arco y la saeta / que enseñó a navegar y dar amante / al rayo, cuando Jove fulminante, / bruta deidad, bramó llama secreta. / La vulgar cuerda que tu mano aprieta, / para el pecho de Lisi no es bastante: / otra cosa más dura que el diamante / dudo que la vitoria te prometa. / Prevén toda la fuerza al pecho helado, / pues menos gloria, en menos hermosura, / te fue bajar al Sol del cielo al prado. / Y pues de ti no supo estar segura / tu madre, no permitas, despreciado, / que tu poder desmienta Lisis dura (cf. Quevedo, *op. cit. supra*, p. 673). El séptimo soneto, escrito por Juan de Moncayo y Gurrea y publicado en 1652 (tal vez en 1636) en sus *Rimas*, cuyo título es *A un tiro que el Príncipe nuestro Señor Don Baltasar Carlos de Austria hizo a un toro*, dice así: La destreza, el valor, en tierna infancia / con igual suspensión en ti se admira, / pues rinde a los amagos de tu ira / el bruto de su esfuerzo la arrogancia. / Qué mucho si severa vigilancia / de la paterna diestra que te inspira, / en tus hechos magnánimos se mira / sin que interponga dudas la distancia. / De Europa viste el toro los fulgores / y tú del sol las llamas que, en estrellas, / une al laurel con formas superiores. / Si un pedernal te ofrece en sus centellas / vida, ¿qué harán celestes resplandores, / cuando propicia luz se advierte en ellas? (cf. Juan Moncayo y Gurrea, *Rimas*, ed. de A. Egido Martínez, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 72-73). Y el último, ya del siglo XVIII, sería de Gerardo Lobo; le precede el siguiente encabezamiento: *Estando los Reyes, Príncipes e Infantes apostados á batida de Lobos en el Coto de Oñana, sorprendió el puesto de los Príncipes un Toro, sin que nadie lo percibiese mas que sus Altezas, y yá muy de cerca, salió el Principe al encuentro, algunos pasos fuera del puesto, y disparandole, cayó el Toro muerto*; y el soneto dice así: Atrevido cual Jupiter, queria / Lunado bruto de rabiosa saña, / presumiendo ser coso la campaña, / en Europa turbar la luz del dia. / Sale al encuentro, para su osadía / el Real Garzon, delicias de la España; / fulmína el plomo, y con su acierto baña / de sangre al Campo, al Betis de alegría. / O! dichoso un acaso contingente, / que ya en suceso, es exemplar fecundo / de lo heroyco, lo amante y lo valiente; / y, ó felice cadaver sin segundo, / cuya purpura es riego permanente / de la esperanza, que ha sembrado el mundo! (cf. Eugenio Gerardo Lobo, *Obras Poeticas de don Eugenio Gerardo Lobo*, I, Madrid, Imprenta de Miguél Escribano, 1769, p. 8). Pensamos que, en realidad, excepto el de Villamediana, no están centrados en el mito. El de Espínola es un resumen. El último de Quevedo, amoroso. Sin embargo, curiosamente, los otros dos de Quevedo, el de Góngora, el de Moncayo y el de Lobo, tienen en común dos aspectos: su marco es una fiesta taurina (el último una cacería), y que son poemas de circunstancias. Están hechos para ensalzar a un personaje encumbrado al que se presenta enfrentándose a un toro que, al ser igualado con el toro divino del mito (olvidan los autores que se fingía manso en la fuente) resulta un magnífico oponente que finalmente es vencido. Evidentemente, la elevación del toro sirve para agrandar la figura del vencedor. Es decir, estamos ante el uso del mito con función enaltecedora, panegírica. Así pues, cabría la posibilidad de que estemos ante un subgénero del soneto como encomio con núcleo mítico centrado en el mito de Europa en el marco taurino de la suerte de matar; pero no sólo reducido al soneto, pues hay otros metros en que podemos encontrar este *tópos*; por ejemplo, en un par de liras de otra pieza de Moncayo, también publicadas en sus *Rimas*, en 1652, cuyo encabezamiento es *Al Marqués de Osera, celebrando una comedia cuyo título "Más pueden celos que*

publicado en 1602 en la *Segunda parte de las Rimas de Lope de Vega Carpio*. El soneto 87 de Lope (1562-1635), titulado *De Europa y Júpiter*, es éste⁵²⁶:

Passando el mar el engañoso toro,
bolviendo la cerviz, el pie besava
de la llorosa ninfa, que mirava
perdido, de las ropas, el decoro.

Entre las aguas y las hebras de oro, 5
ondas el fresco viento levantava,
a quien con los suspiros ayudava
del mal guardado virginal tesoro.

Cayéronsele a Europa de las faldas
las rosas al dezirle el toro amores, 10
y ella, con el dolor de sus guirnaldas,

dizen que, lleno el rostro de colores,
en perlas convirtió sus esmeraldas,
y dixo: “Ay triste yo, perdí las flores”⁵²⁷.

amor”, que se representó en el teatro de Zaragoza y se imprimió año 1642. Dicen así: Si en un bridón al Coso / de nuevo dar admiraciones quieres, / tan firme, tan brioso, / tú mismo te compites y prefieres, / midiendo las acciones / con la posteridad de tus blasones. / Diga mentido amante / de Europa si en el circo vio algún día, / con bramido arrogante, / competir su deidad y tu osadía / y, herido de tu mano, / de asombros pobló el aire, cubrió el llamo (cf. Moncayo, *op. cit. supra*, pp. 160-161). Y como lo muestra también un poema, del que ignoramos la fecha de autoría, compuesto por Gabriel del Corral (1588-1646), titulado *A aver muerto un toro con una vala mi señora la Condessa del Castiello. Deçimas*, también una clara loa a la noble del título, cuya tercera décima copiamos sólo por abreviar: Entre la ynfame armaçon / hiere al toro que trabuca, / como si puesto en la nuca / le empujaran un rejon / dando asi satisfaçion / de Jupiter al engaño, / pues con haver mas de un año, / que en Ovidio lo leyo / en viendole, se acordo / de vengar de Europa el daño (cf. Gabriel de Corral, *Obras*, ed. de J. V. Falconieri, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1982, p. 142). Por otro lado, no es cosa nueva esta intención en un poema, ya Marcial lo había hecho en uno de sus epigramas con otros toros.

⁵²⁶ Hallamos información sobre él en las siguientes páginas: Pedraza, *op. cit.* en la n. 523, pp. 91 y 376-377; R. Romojaro Montero, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp. 199-201.

De los dos modos de tratar el mito en el soneto, como materia principal o como ejemplo del que se sirve el poeta⁵²⁸, estamos ante el primer caso: aquí el mito es el asunto central.

El texto, como no puede ser de otro modo dada la extensión del soneto, se centra sólo en lo que hemos llamado en Ovidio el episodio del rapto y la travesía, en el momento en que Júpiter se ha adentrado en el mar rumbo a Creta tras raptar a Europa, y nos presenta la estampa de la princesa asustada sobre la grupa del toro marino. Así pues, el relato del mito está implícito en el cuadro mítico que lo evoca con maestría descriptiva. Por tanto, por su tamaño y tratamiento, es esencialista; efectivamente, no podemos esperar que en catorce versos se desarrolle todo el mito, pero sí que focalice uno de sus episodios; y tiene carácter epigramático, pues añade al cuadro una agudeza o rasgo de ingenio, aquí la bisemia de “flores”, en el epifonema final con que se cierra el poema⁵²⁹.

Entrando más en el soneto son varias las observaciones y novedades que podemos aportar. El poema, como está claro, se conforma sobre la métrica italianizante y sobre la mitología clásica. Un tercer eje sobre el que queremos centrarnos ahora es la influencia de Ovidio y de otros dos ingenios hispanos, Garcilaso y Gaspar de Aguilar, en el soneto lopesco.

En efecto, el primer verso de Lope nos parece una alusión clara al primero del soneto XXIX del clásico de Toledo: “Passando el mar Leandro el animoso”. Pero además, pensamos que Lope también modela el final de su poema a semejanza del de Garcilaso: con un epifonema en el que ambos protagonistas expresan su desgracia en medio del mar.

Señalaremos a continuación las otras reminiscencias apuntadas.

⁵²⁷ Cf. Pedraza, *op. cit.* en la n. 523, p. 377.

⁵²⁸ Cf. V. Cristóbal López, *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002, p. 71.

⁵²⁹ Cf. Cristóbal, *op. cit.* en la nota anterior, p. 71.

En el segundo cuarteto observamos los ondeantes cabellos de la princesa (vv. 5 y 6): “Entre las aguas y las hebras de oro, / ondas el fresco viento levantava”; motivo que se inspira en Ovidio (*Fast.*, V, 609): *flavos movet aura capillos*.

Por otro lado, en el primer cuarteto el toro dios se gira para besar el pie de su amada (vv. 2-3): “el pie besava / de la llorosa ninfa”. Esta novedad de los besos en el pie, que refuerza la idea del dios sometido a la princesa y quemado por el deseo, constituye una innovación en la tradición textual del mito y proviene de las dos fábulas de Europa compuestas por Gaspar de Aguilar⁵³⁰. En el primer texto, el compuesto en dobles quintillas, el paralelo textual aparece en la cuarta (v. 38); y en el que va en tercetos en el verso centésimo primero; aunque nos asalta la misma duda sobre si Lope pudo inspirarse en la novela de Apuleyo, como ya hemos visto también con Aguilar. Junto a las ediciones de la novela que ya hemos citado anteriormente, además, de un año anterior a la composición del soneto, tenemos otra edición del *Asno de oro*, Valladolid (1601)⁵³¹; así que existe la posibilidad de que el motivo acabase en Lope por la lectura de la novela y por los versos de su amigo Aguilar simultáneamente o por una de las dos vías independientemente. A nuestro juicio, la cercanía del madrileño con el valenciano nos inclina a pensar en Aguilar como la fuente directa. Y, a la vez, en cualquier caso, el motivo nos parece un eco del *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863) de Ovidio. Así pues, con lo que nos encontramos es con una variación del motivo ovidiano introducida por Aguilar, que cambia la mano por el pie, recogido por Lope. Tampoco hay que olvidar la carga erótica que el pie tenía en el *Barroco* como posible origen de la variación.

No olvidaron las preceptivas guirnalas ni Lope (v. 11); ni Aguilar en las redondillas (v. 39), ni en los tercetos (vv. 73, 80 y 140); ya presentes, como sabemos, en Ovidio: *sertis* (*Met.*, II, 867).

⁵³⁰ Para la relación de Lope con Gaspar de Aguilar, cf. Pedraza, *op. cit.* en la n. 523, p. 376.

⁵³¹ Cf. C. García Gual, “El libro de Oro”, en Apuleyo, *El asno de oro*, trad. de Diego López de Cortegana, intr. de C. García Gual, Madrid, Alianza, 1992 (3.ª reimp. de la 1.ª ed., 1988), p. 26.

La presencia de la rima “falda” con “guirnalda” tanto en Lope (vv. 9-11): “Cayéronsele a Europa de las faldas / las rosas al dezirle el toro amores, / y ella, con el dolor de sus guirnaldas”; como en Gaspar Aguilar en los tercetos: “Bordado de coronas y guirnaldas / deuidas a su frente vencedora, / vn vestido saco corto de faldas” (vv. 73-75) también confirma la relación entre ambas piezas⁵³².

Existen otros puntos de encuentro entre las composiciones de ambos españoles. Podemos observar la presencia de otras palabras en relación con el mundo de la flora. En primer lugar, la coincidencia de los términos “flor” o “flores”: una vez en el soneto de Lope (v. 14), seis en los tercetos de Aguilar (vv. 81, 125, 130, 132, 139, 149)⁵³³; en segundo lugar, la referencia a la palabra “rosa” tanto en Aguilar (v. 129 de los tercetos) como en Lope (v. 10). Aunque la utilización de tal término se hizo tan general que bien pudo ser utilizado por ambos poetas independientemente.

Por último, tampoco dejan de coincidir los poetas hispanos en aplicar, por más que fuese manida, la metáfora “perlas” a las lágrimas de la doncella: “en perlas convirtió sus esmeraldas”, en Lope (v. 13); “de lexos se despide con los ojos / mas cubiertos de perlas qu’el Oriente”, en Aguilar (vv. 167-168 de la fábula en tercetos), siendo éste el primero que la utilizó.

Estas coincidencias entre ambos autores junto con la amistad que los unía⁵³⁴ hace posible que la relación de dependencia entre los textos sea muy probable.

Por otro lado, en cuanto al final del poema, Lope introduce en el último verso del soneto el estilo directo. Quien recibe la palabra y expresa su dolor por la pérdida de la virginidad es Europa: “¡Ay, triste yo, perdí las flores!” (v. 14). Es precisamente este motivo, la indefensión, la pérdida de la virginidad y el desconsuelo de la doncella, que se

⁵³² Cf. Pedraza, *op. cit.* en la n. 523, p. 376.

⁵³³ Cf. Pedraza, *op. cit.* en la n. 523, p. 376.

⁵³⁴ Cf. Pedraza, *op. cit.* en la n. 523, p. 376.

muestra en el verso cuarto a través del aspecto desaliñado (“perdido, de las ropas, el decoro”) y en su lamento final, el centro de la composición, que se desvía de lo que hasta este momento había sido el eje de la historia: la astucia de Júpiter para robar a la princesa. Por primera vez en las letras españolas un creador se acuerda de expresar los sentimientos de la persona violentada y, en lo que para ella había sido una narración, otorga la voz a Europa, que cierra la composición con una exclamación epifonemática. Esta “innovación” bien pudo ser invención espontánea de Lope, que por su conocimiento del mundo femenino era el escritor perfecto para expresar algo así, o inspirarse en otras composiciones donde la heroína toma la palabra. El mismo Ovidio presta como modelo las *Heroidas*; en las mismas *Metamorfosis* se pueden oír los pensamientos de algunos personajes femeninos, por ejemplo: Medea (*Met.*, VII, 11-71) o Tisbe (*Met.*, IV, 142-144 y 148-161); y Horacio, siguiendo el modelo de Mosco, también hace hablar patéticamente a Europa en su *Oda*, III, 27, de la cual fray Luis de León hizo una traducción que Lope debía conocer.

Pero, además, tal innovación se da en conjunción con la recurrente y antigua metáfora de flores como virginidad que proviene del *De rosis nascentibus*, ya sea de la *Appendix vergiliana* o de Ausonio, lo cual nos habla del intenso diálogo con la tradición clásica en sentido lato que Lope mantuvo al componer el texto.

No obstante, Pedraza observa una “nota de humor equívoco” precisamente en este último verso⁵³⁵. Si la queja no fuese sentida y verdadera y, en realidad, expresase con ironía la alegría de la princesa ante lo ocurrido y por suceder, estaríamos ante el primer conato de tratamiento humorístico del tema y también ante una actitud desmitificadora. Por otro lado, muy bien pudiera ser también un final en el que se juega con el rechazo del tópico del *collige, virgo, rosas*.

En conclusión, el soneto de Lope, de profunda belleza, marca un punto de inflexión en la historia del tema en la literatura española, pues supone el abandono de la recreación de toda o gran parte de la fábula, su fragmentación, para tratar de forma intensa, lírica, uno

⁵³⁵ Cf. Pedraza, *op. cit.* en la n. 523, pp. 91 y 376.

de sus aspectos. También incorpora un nuevo tratamiento de la materia al aprovechar no solamente la vena ovidiana sino también la inspiración de ingenios nacionales y contemporáneos. Esto supone un avance en el sentido de que la teoría de la imitación, donde el único modelo insuperable es el clásico, comienza a abandonarse o, mejor, a transformarse. Da voz también a la desgraciada princesa, cosa nunca vista hasta el momento en las letras españolas, reforzando con su queja el patetismo de su situación o, como afirma Pedraza, mostrándonos irónica y equívocamente una pícara aceptación de lo que acontece. De los dos modos estamos ante algo novedoso. La epigramatización⁵³⁶ del tema no lo reduce sino que lo enriquece mostrándonos diversas caras del mito, contaminación de fuentes, fragmentación, lirismo, y cierta ambigüedad en la interpretación y en la caracterización de la princesa, que con la sujeción estricta al modelo no se podrían haber dado.

2.3.2. Luis de Góngora

Góngora (1561-1627) es uno de los grandes de la poesía española. Por esta razón, aunque no desarrolló en una fábula completa el mito de Júpiter y Europa, como excepción nos ha parecido bien pararnos en alguno de sus versos en que lo alude.

Por tanto, no nos queda más remedio que referirnos al comienzo de la *Soledad primera*, terminada en 1613. Los muy conocidos versos dicen así:

Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa
 (media luna las armas de su frente,
 y el Sol todo los rayos de su pelo),
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas,⁵³⁷

⁵³⁶ Cf. art. cit. en la n. 456, p. 132.

⁵³⁷ Cf. Luis de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 195 y 197. Para la influencia de Virgilio y Camoens sobre estos versos, cf. p. 590 de la misma edición.

Versos en los que se aprecia el extremado poder de síntesis del poeta, pues bastan apenas unas palabras para aludir a la transformación de Júpiter (“mentido”), mencionar el tema del mito (“robador de Europa”) e incluso, como venimos viendo, referirse a dos de los más importantes atributos del toro-dios: la blanca piel (“y el Sol todo los rayos de su pelo”), y los cuernos (“media luna las armas de su frente”). En relación con los cuernos, acaso Góngora se inspiró en la *Oda* IV, 2, 57-60, de Horacio.

No fue el comienzo de la *Soledad primera* el único lugar en donde don Luis tuvo presente nuestro mito. En 1623 compuso un soneto en el que se relata cómo un caballero mata un toro tras ser herido por éste. Al poema le precede el siguiente encabezamiento: *Al Marqués de Velada, herido de un toro que mató luego a cuchilladas*. De esta composición nos interesa el primer cuarteto que dice así:

Con razón, gloria excelsa de Velada,
te admira Europa, y tanto, que celoso
su robador mentido pisa el coso,
piel este día, forma no, alterada.⁵³⁸

La alusión al mito es evidente: de este toro de lidia real, volviendo otra vez al motivo de la piel, se dice que no es blanco (“piel [...] alterada”); Europa (tanto el continente como el personaje mitológico) admira a Velada, como la princesa tiria quedó asombrada ante Júpiter (con lo cual tendríamos una nueva referencia a otro de los motivos del mito según Ovidio); pero lo que más nos interesa destacar es la fórmula “robador mentido”, que nos recuerda la *Soledad primera*.

Estas dos muestras son los ecos de nuestro mito que hemos encontrado en la obra de Góngora.

⁵³⁸ Cf. Ciplijauskaitė, *op. cit.* en la n. 525, p. 112.

2.3.3. Las *Anacreónticas*: Quevedo y Villegas

La publicación de la colección anacreóntica por el humanista Henri Estienne en 1554, descubierta por él mismo en 1551, dio a conocer a nuestros poetas áureos este género de poesía⁵³⁹. Como vimos arriba, este conjunto de poemas contiene una composición, el poema 54, que se ocupa de nuestro mito.

Tenemos noticia de que antes de 1582 don Juan Fernández de Velasco tradujo la obra, no sabemos si parcial o totalmente, versión de la que hoy conservamos escasos versos; asimismo, debemos a Hurtado de Mendoza la traducción de un par de piezas⁵⁴⁰. Por otro lado, se ha atribuido a Cetina la anacreóntica “De tus rubios cabellos”, pero hoy está seriamente cuestionada⁵⁴¹. Por tanto, con anterioridad a Quevedo (1580-1645) y Villegas (1589-1669), ya a comienzos del siglo XVII, en que componen sus dos obras anacreónticas, apenas nada tenemos perteneciente a este género.

Quevedo tradujo la colección en su *Anacreón castellano, con paráphrasi y comentarios*⁵⁴². Para ésta tuvo en cuenta las traducciones latinas de la propia edición de Estienne y la versión, también en latín, de Élie André (1555)⁵⁴³ al año siguiente; además de

⁵³⁹ Cf. F. Ynduráin Muñoz, *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, p. 25.

⁵⁴⁰ Cf. E. Gregores, “El humanismo de Quevedo”, *Anales de Filología Clásica*, 6 (1954) 91-106, p. 93; S. Bénichou-Roubaud, “Quevedo helenista (El *Anacreon castellano*)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14 (1960) 51-72, pp. 57-58.

⁵⁴¹ Cf. A. Alatorre, *Cuatro ensayos de arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, p. 30; y R. Lapesa, “Más sobre atribuciones a Gutierre de Cetina”, en *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García*, II, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1967, pp. 275-280.

⁵⁴² Sobre su humanismo, conocimiento del griego y su modo de traducir, hay amplia discusión y bibliografía de las que da cumplida cuenta Moya, cf. F. Moya del Baño, “‘Con pocos pero doctos’: Quevedo espejo de los clásicos”, en J. F. González Castro, A. Alvar Ezquerro, A. Bernabé, P. Cañizares Férriz, G. Hinojo Andrés y C. Rueda (eds.), *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, III, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2006, pp. 345-417, especialmente las pp. 353-361.

⁵⁴³ Sobre la influencia de estas traducciones latinas, cf. Bénichou-Roubaud, *op. cit.* en la n. 540, pp. 59 y 65. En el caso de nuestro poema es mínima.

la francesa de Remy Bellau (1556). La pieza treinta y cinco, cuya traducción se aleja del original a causa de la amplificación constituida por los versos tres a ocho, recrea el poema griego así⁵⁴⁴:

Yo sospecho, mancebo, que ese toro
es Júpiter, el Dios del alto coro,
que por cuernos pudiera
traer los de la Luna, si quisiera;
y bien pudiera usar desta grandeza, 5
si gustara de honrarlos
tan sólo con pasarlos
del pie, con los que pisa a su cabeza.
¿No ves cómo le esconde con las faldas
de Sidón una virgen las espaldas? 10
¿y que siendo pesado,
navega el mar sagrado,
cortando alegre con las uñas solas
las ya obedientes olas?
Sin duda es él, que en todas las manadas 15
no hay otro que navegue ondas saladas.

La obra, aunque de 1609, pues está dedicada en esta fecha al Duque de Osuna, y de un ingenio mayor, no fue publicada hasta 1794; y, por tanto, no debió de gozar de una gran difusión (pese a que el sabio J. M. Blecua piense que sí pudo tenerla), ya que sólo se tuvo que conocer gracias a la probable circulación de copias manuscritas⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ Cf. F. de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, II, ed. de F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988 (6.^a ed., 4.^a reimp.), p. 762.

⁵⁴⁵ Cf. L. Schwartz Lerner, “El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII”, en J. M. de Bernardo Ares (ed.), *El hispanismo anglonorteamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre historia, arte y literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*. *Actas de la I Conferencia Internacional “Hacia un nuevo humanismo”*, II, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, pp. 1180 y 1201; y *op. cit.* en n. 539, p. 25.

Poco más adelante, Villegas publicó en 1618 las *Eróticas* o *Amatorias*, obra compuesta de traducciones e imitaciones tanto de Horacio como de lo que se creía la obra rediviva de Anacreonte⁵⁴⁶. Parece ser que compuso su obra entre 1603 y 1609⁵⁴⁷, por lo que los trabajos de éste y Quevedo fueron contemporáneos. Pues bien, en su traducción del vate griego, libro IV de la primera parte, leemos el monóstico 35, titulado *A Jove*, que romancea así el poema que tratamos:

Yo apostaré que es Jove	
aquel toro, muchacha,	
que a la sidonia ninfa	
se lleva en las espaldas.	
Él denodadamente	5
los hondos mares nada,	
y presuroso hiende	
las ondas con sus patas;	
y a no ser él, no hubiera	
toro que de las vacas	10
así dejara el puesto	
ni el Ponto así nadara ⁵⁴⁸ .	

La traducción resulta una paráfrasis muy ajustada del original, del cual no se aparta mediante la aplicación de amplificación ninguna.

El breve texto, tanto en Quevedo como en Villegas, tiene como núcleo temático la imagen de la princesa sobre su raptor en la travesía marina que había de llevar a ambos a Creta. Y frente a la misma de Ovidio, que incide en la angustia de la muchacha, focaliza los esfuerzos natatorios del toro (vv. 11-14, en Quevedo; vv. 5-8, en Villegas), imagen que

⁵⁴⁶ Para conocer la composición pormenorizada de esta obra de Villegas, cf. A. González y E. Mele, “El Amor, ladronzuelo de miel. (Divagaciones a propósito de un idilio de Teócrito y de una anacreóntica)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 29 (1949) 189-228 y 375-411, especialmente pp. 375-376.

⁵⁴⁷ Cf. Schwartz, *op. cit.* en la n. 545, p. 1180.

⁵⁴⁸ Cf. E. M. de Villegas, *Eróticas o Amatorias*, ed. de N. Alonso Cortés, Madrid 1969 (6.ª ed.; 1.ª ed., 1913), pp. 195-196. Es necesaria una edición íntegra y moderna de esta obra.

bien pudo haber sido el germen de posteriores ampliaciones, aunque ni el motivo ni el poema en su totalidad gozó de ulterior desarrollo literario en el siglo XVII. Tal vez coadyuvaron a este resultado varios aspectos: que el poema, por su contenido, no desplazaba con la suficiente fuerza los versos que ocupaban profundamente en la tradición este lugar de la travesía marina⁵⁴⁹; que sólo se concibió el poemita como mero objeto de traducción, lo cual limitó las versiones, más o menos, a su propio tema original⁵⁵⁰; que su pertenencia al género lírico de la oda anacreóntica, y su brevedad, así como su carácter ecfrástico⁵⁵¹, con nula materia narrativa, no se prestaban a ampliaciones posteriores en forma de fábula mitológica; que, a medida que avanza el siglo XVII disminuye el conocimiento del griego y la producción de obras relacionadas con su gramática o su literatura, incluidas versiones y traducciones⁵⁵²; que, extraliterariamente, desde el punto de vista de la psicología colectiva de ese momento histórico, las preocupaciones de los españoles no casaban bien los duros tiempos del siglo XVII, sobre todo tras la muerte del “pacifista” Felipe III, en cuyos años de reinado, los primeros del siglo, se hicieron estas versiones, con el dulce tono de estos poemas, y, por tanto, no contribuyeron a su asentamiento y difusión, ni tan siquiera como literatura de evasión, cuyo lugar ya estaba ocupado por la fábula con mucha mayor tradición en lo referente a temas mitológicos.

Así pues, en conclusión, estos poemas abrieron a nuestro mito otra vía de expresión ajena a la fuente ovidiana, si bien, fuere como fuere, no fue productiva en este particular. Otra cosa es que las versiones de ambos ingenios introdujeron las *Anacreontea* en España,

⁵⁴⁹ A saber, los de Ovidio ya tratados más arriba: *Met.*, II, 873-875; VI, 103-107; *Fast.*, V, 607-614.

⁵⁵⁰ En Quevedo nos parece prueba evidente de ello que, cuando desarrolla poéticamente en extenso el mismo mito, como ocurre en el romance burlesco que tituló *Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos*, utiliza como fuente los textos de Ovidio, como bien veremos.

⁵⁵¹ Cf. *op. cit.* en la n. 358, pp. LX, LXII y 51, n. 2.

⁵⁵² Cf. G. de Andrés, *El helenismo en España en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976, p. 13. Confirmaría este hecho el que las versiones de Quevedo y Villegas, de los primeros años del siglo, no tuvieran continuidad.

que, como género, tanto se cultivaron en el siglo XVIII⁵⁵³. Es estéril la discusión que se ha dado sobre quién de los dos fue responsable de hacerlo⁵⁵⁴. La confluencia de sus trabajos, más cuando tan pocos años separan sus obras y casi nada había por delante en la lengua castellana, cada uno con su mérito, el de la primera traducción completa y conservada, el de Quevedo, y el de la primera publicación, el de Villegas, más las aportaciones más o menos afortunadas de ambos en cuanto a importantes temas, traducción, forma métrica, tono, supone el punto de arranque del género en nuestra literatura⁵⁵⁵.

2.3.4. Juan Espínola y Torres

Juan Espínola y Torres (1596-1652) publicó en 1619 en Lisboa una obra cuyo título es *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*. Es un poema épico y mitológico inspirado en las *Metamorfosis*⁵⁵⁶ de estilo gongorino. El texto contiene trescientas cincuenta y siete octavas, divididas en seis cantos a los que precede un soneto inicial que presenta el argumento de cada uno de ellos.

Nuestro mito está en el canto segundo, titulado *De los robos, amores y transformaciones de Júpiter Olímpico. [De] Europa y Minos*, tanto en el soneto inicial, al que antecede como título el epígrafe *Argumento del segundo canto de los robos de Júpiter. Soneto*, como en las octavas que lo siguen, las trece primeras, que se ocupan del rapto de

⁵⁵³ De hasta dónde llegó el furor anacreóntico en este siglo e incluso en el siguiente nos ofrece una estupenda panorámica el siguiente artículo: M. F. Galiano, “Anacreonte, ayer y hoy”, *Atlántida*, 42 (1969) 570-591, pp. 582-586.

⁵⁵⁴ Cf. F. de Quevedo y Villegas, *Obras completas. Obras en verso*, ed. de L. Astrana Marín, Madrid 1943, p. 1205, página que pertenece al Apéndice V: *Anacreonte, introducido en España por Quevedo*, pp. 1200-1206; E. del Campo Íñiguez, *D. Esteban M. de Villegas. Algunos aspectos de su vida y obra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1972, pp. 75-86; *op. cit.* en n. 539, pp. 26-28; y *op. cit.* en la n. 546, p. 380.

⁵⁵⁵ Cf. Schwartz, art. cit. en la n. 545, p. 1201.

⁵⁵⁶ Cf. Juan Espínola y Torres, *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*, ed. de J. Cebrián, Madrid, Miraguano, 1991, p. XVI. Le dedican algunas letras otros dos autores: cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, II, pp. 9-12; y Ponce, *op. cit.* en la n. 2, pp. 191-193.

Europa. Las tres siguientes, que la presentan embarazada y dando a luz a Minos, constituyen una transición entre el tema de la princesa raptada y el de su hijo, que junto con Pasífae, el Minotauro, Teseo, Ariadna y Fedra, ocupan el resto del canto, otras cincuenta y nueve octavas; como se ve, la obra es de considerable extensión y variados asuntos. Ahora veremos los versos que nos interesan:

El soneto:

Las vacas guía al mar Mercurio alado,
trasforma Jove en piel la regia ropa,
roba contento la gallarda Europa
y engéndrale a Pasife esposo amado.

Por vengança del joven mal logrado, 5
Minos combate a la ateniense tropa;
Teseo fuerte, con la maza y sopa,
mata en el Laberinto al monstro airado;

roba sus hijas al valiente Minos, 10
dexa a Ariadna en la ribera amena,
pónela Baco entre celestes sinos;

Ýcaro cae de la región serena,
y entierra el padre entre ciprés y espino
su cuerpo triste en la menuda arena⁵⁵⁷.

Los cuatro primeros versos, aunque no muy lucidos, son un buen extracto del mito; y su filiación ovidiana radica en la referencia al episodio de Mercurio (*Met.*, II, 836-845) en el primer verso, pues tal asunto no está presente en ninguna otra fuente clásica, excepto en este autor. Es, pues, la presencia de este episodio o su alusión en un texto un marcador de la fuente ovidiana. El resto de los versos se refieren esquemáticamente al resto del mito, transformación en toro, robo y preñez; en cuanto al otro asunto del canto, Minos.

⁵⁵⁷ Cf. Cebrián, *op. cit.* en la nota anterior, p. 39.

Las octavas que nos interesan dicen así:

1

Manda a Mercurio el Júpiter divino
que a la ribera de la mar salada,
por ver de Europa el rostro cristalino,
las vacas guíe con la verga alada;
haze a Sidonia el joven su camino, 5
veloz del padre parte a la embaxada;
dexa el Olimpo, toma el caduseo,
lleva el ganado y cumple su desseo.

2

Cándida piel encubre el cuerpo bello
de Júpiter, en toro transformado; 10
no muestra fiero el arrugado cuello,
antes con passo tardo pisa el prado;
desde la cerda al mínimo cabello
todo se finge manso y regalado,
que aun haze amor a fieros animales 15
que enamorados den tiernas señales.

3

Passa las flores, y con tardo passo
se llega hasta lamer las esmeraldas
que la divina Europa en el regaso
tiene para texer dulces guirnaldas. 20
Haze la virgen de las flores laso
y al manso toro adorna las espaldas;
él las manos le lame y se las besa,
crece su amor, y en ella el temor cessa.

4

Saltan alrededor del toro hermoso 25
 las bellas Ninfas en la fresca orilla;
 ya no ay temor, qualquiera está animoso
 viendo su condición llana y censilla;
 dobla las manos, y en el prado herboso
 sobre la verde juncia el cuerpo humilla; 30
 suben encima a la pastora bella,
 hermoso signo con tan clara estrella.

5

No más hermosa en cándida mañana
 esparce rosas por los prados Flora,
 ni más gallarda, al trasponer Diana, 35
 del lecho de Titán sale la Aurora;
 no más bellos por plata y tiria grana
 saca Febo los rayos que atesora,
 bordando el cielo de arreboles de oro,
 que Europa sale sobre el blanco toro. 40

6

Por entre bellos montes de narcisos,
 de salvia verde y cándidas mosquetas,
 frondosos sauces, flébiles alisos,
 cerúleos lirios, cárdenas violetas,
 hermosas Clisies que con dulces visos 45
 persiguen al mayor de los planetas,
 el alto numen que Cupido humilla
 saca su Europa a la arenosa orilla.

7

Pisa las crespas ondas de Neptuno
 la encubierta deidad del alto padre; 50

muéstrase el mar sereno y oportuno,
 aunque Sila feroz raviando ladre;
 la espalda que jamás rindió a ninguno,
 porque al divino Júpiter le quadre
 humillan, ofreciendo ricos dones, 55
 Neptunos, Silas, Glaucos y Tritones.

8

El desecho cristal nadando passa
 el toro hermoso, y con estrecho abraço
 tímida Europa el blanco cuello enlasa
 del alto dios con temeroso braço; 60
 las flores bellas a la mar traspasa
 que guardadas tenía en el regaso,
 y el novillo, qual Aries que va a Colcos,
 la passa por marítimos remolcos.

9

Bello Anfión que al plectro sonoro 65
 obedecen delfines y ballenas,
 parece Europa por el mar furioso,
 sujetando las olas de horror llenas;
 las Nereidas, mirando el rostro hermoso,
 passo franco le dan por las arenas, 70
 y los Glaucos, vistiendo verdes obas,
 desamparan por verlo sus alcovas.

10

Las fieras ondas de la mar sujeta
 el cerúleo Neptuno, y el tridente
 al passo del gran Júpiter quieta 75
 del basto mar la prozelosa frente;
 y en las riberas de la antigua Creta,
 cuna del Sol, de su hermosura oriente,

el dios que en blanco toro se transforma
por gozar su beldad buelve a su forma. 80

11

Del ancho mar en la ribera amena,
trueca la humana forma a la divina
el que robó a Calisto y Alcumena,
a Leda bella y la graciosa Egina;
sobre la salvia verde y la verbena 85
pone a Europa, segunda Proserpina,
y entre las flores castas y olorosas
goza contento las purpúreas rosas.

12

Ella, turbada, perlas llueve en vano
de un cielo tan hermoso y peregrino 90
que quisiera el gran Jove soberano
hazer por él su eclíptica y camino;
soles y estrellas por el verde llano
desprecian del Olimpo el ser divino,
y su desprecio es bien que les importe, 95
pues donde está su rey está su corte.

13

De Creta a los alcáçares reales
Júpiter lleva la robada Elena:
ya pisa, alegre, pórfidos umbrales
y muda en gloria la pasada pena; 100
ya da de amor dulcíssimas señales,
llena de gustos y regalos llena,
y por el dios, para su gusto humano,
olvida a su Agenor y al sabio hermano.

14

Ya alegre y rica entre olorosas flores, 105
 blancas mosquetas, lirios cristalinos,
 para lazo inmortal de sus amores
 Lusina apresta al valeroso Minos,
 quando embuelto en celestes resplandores
 Júpiter pisa esféricos caminos, 110
 y sobre el abrasado simulacro,
 lleno de gloria, assienta el cuerpo sacro.

15

Dexa en la tierra a su adorada Europa,
 que en tierno llanto al bello amigo embía
 de quejas dulces una inmensa tropa 115
 que él recibe con gusto y alegría,
 quando el garsón que la celeste copa
 al sacro padre administrar podía,
 rompiendo de la madre el regio claustro
 mira de Febo el trasparente plaustro. 120

16

Europa hiere los celestes quicios,
 Lusina desampara el lecho santo
 por ver nacer a aquél que en los Elisios
 acompaña juzgando a Radamanto;
 el que castiga los mortales vicios, 125
 llenando de almas al tartario espanto,
 hijo del toro que robó a su madre
 y de otro toro putativo padre:⁵⁵⁸

Los nexos con la fuente que estudiamos son claras, como se verá continuación.

⁵⁵⁸ Cf. Cebrián, *op. cit.* en n. 556, pp. 40-44.

El episodio de Mercurio (*Met.*, II, 836-845) queda recogido en la primera estrofa de Espínola y Torres por su sentido. Especialmente “Manda a Mercurio el Júpiter divino / que a la ribera de la mar salada, / [...] las vacas guíe” (vv. 1-2 y 4) recoge *armentum regale* [...] *ad litora uerte!* (*Met.*, II, 842). El marco geográfico del relato, la playa de Sidón, no queda sólo en esa estrofa señalado, sino también algo más adelante, donde el poeta madrileño presenta a las compañeras de Europa jugando con el toro dios: “saltan alrededor del toro hermoso / las bellas Ninfas en la fresca orilla” (vv. 25-26). Por otro lado, tales saltos nos parecen una transposición de los que Júpiter da ante Europa en Ovidio: *uiridique exultat in herba* (*Met.*, II, 864).

De la descripción del toro el ingenio español recoge el motivo de la blancura en la segunda octava: “Cándida piel encubre el cuerpo bello / de Júpiter, en toro transformado” (vv. 9-10), y más arriba repite “blanco toro” (vv. 40 y 79), “blanco cuello” (v. 59); todo lo cual tiene su origen ovidiano en *color niuis est, candida* [...] *ora, latus* [...] *niueum* (*Met.*, II, 852, 861, 865, respectivamente). La hermosura del toro aparejada a su blanca piel es recordada también por Espínola cuando le aplica el adjetivo “hermoso” (vv. 25 y 58); el mismo *formosus* que en Ovidio leemos (*Met.*, II, 851, 859).

En esa misma segunda estrofa, el segundo verso, “en toro transformado” (v. 10), viene de *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850).

Seguidamente, el español señala la mansedumbre del toro: “no muestra fiero el arrugado cuello” (v.11). Referencia que recoge la misma idea de otras de Ovidio: *nullae in fronte minae nec formidabile lumen: / pacem uultus habet* [...] [...] *proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 857-859); y en el siguiente verso podemos leer el adjetivo *mitem* aplicado al toro (*Met.*, II, 860). La palabra “cuello” en el español asimismo es recuerdo del término *colla*, presente en Ovidio (*Met.*, II, 854), de tal modo que el verso de Espínola queda armado sobre dos ideas del romano. Además, más adelante, el poeta español vuelve a insistir sobre el mismo motivo: “desde la cerda al mínimo cabello / todo se finge manso y regalado” (vv. 13-14), “y al manso toro adorna las espaldas” (v. 22), “condición llana y censilla” (v. 28).

Y del mismo modo que con el verso once procede Espínola y Torres con el verso “antes con passo tardo pisa el prado” (v. 12), que contamina las ideas presentes en los siguientes versos del sulmonés, que muestran al toro en el prado, sobre la hierba: *in teneris* [...] *obambulat herbis* (*Met.*, II, 851), y *uiridique exultat in herba* (*Met.*, II, 864), con los versos que presentan al dios adentrándose en el mar despacio e insensiblemente (*Met.*, II, 870-873), que quedan resumidos en el sintagma “con passo tardo”, que, a su vez, queda reduplicado en la siguiente estrofa (v. 17).

Pasemos a los motivos presentes en el episodio del acercamiento. En Ovidio la princesa tiria ofrece flores al toro: *flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 861); cuyo trasunto en el poeta español sería: “se llega hasta lamer las esmeraldas / que la divina Europa en el regaso / tiene” (vv. 18-20).

Y, tras el ofrecimiento de las flores, Ovidio acrecienta la impaciencia del dios con ese gozo: *Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas, / [...] uix iam, uix cetera differt* (*Met.*, II, 862-863); que creemos condensado en el español en “crece su amor” (v. 24), pues en ambos poetas lo que se expresa en realidad es el creciente deseo del dios.

En cuanto a la imagen en que Júpiter besa las manos de Europa, en Ovidio: *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863); Espínola la expresa así: “él las manos le lame y se las besa” (v. 23).

Igualmente, Espínola y Torres se acuerda de las guirnaldas con que la muchacha corona al toro tanto en “dulces guirnaldas” (v. 20) como en “Hace la virgen de las flores laso / y al manso toro adorna las espaldas” (vv. 21-22); que recogen la idea contenida en Ovidio: *cornua sertis / inpedienda nouis* (*Met.*, II, 867-868).

Asimismo, la princesa, aunque termina por confiarse, inicialmente recela ante el toro; en Ovidio: *sed quamuis mitem metuit contingere primo* (*Met.*, II, 860); cosa que el poeta barroco evoca en “y en ella el temor cessa” (v. 24), y más adelante en “ya no ay temor, qualquiera está animoso” (v. 27).

La siguiente acción del toro en Ovidio consiste en echarse en la playa para que la princesa se monte sobre él: *nunc latus in fulvis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 865); cosa que nuevamente Espínola sigue: “dobla las manos, y en el prado herboso / sobre la verde juncia el cuerpo humilla” (vv. 29-30), aunque cambia las arenas de la playa por la hierba.

Tras lo cual Europa termina encabalgada en la bestia. Ovidio nos lo dice así: *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869). Espínola y Torres hace que sus doncellas eleven sobre el animal a su señora: “suben encima a la pastora bella” (v. 31); y: “Europa sale sobre el blanco toro” (v. 40).

Seguidamente, en las octavas cinco y seis (vv. 33-47), excepto en dos versos (vv. 40 y 48), se aparta de la fábula clásica y describe la beldad sobre el toro. Pero vuelve rápidamente a su modelo, presentándolo ya con su presa a cuestras pisando la orilla del mar: “saca su Europa a la arenosa orilla. / Pisa las crespas ondas de Neptuno / la encubierta deidad del alto padre” (vv. 48-50); lo que en Ovidio es *deus [...]* *falsa pedum primo uestigia ponit in undis* (*Met.*, II, 870-871). ¿Será “encubierta deidad” eco de *falsa uestigia* en este lugar; o, tal vez, de *fallacis imagine tauri* (*Met.*, III, 1)?

Los siguientes versos, estrofas siete a diez, que también vuelven a apartarse de Ovidio, nos presentan la travesía marina contemplada por el coro de los habitantes mitológicos del mar que es aquietado por Neptuno. Sin duda la imagen tiene su origen en Mosco o Luciano. Acaso podamos relacionar entre Ovidio y Espínola sólo un motivo de este episodio. Éste nos presenta a Europa abrazada al cuello de su raptor: “y con estrecho abraço / tímida Europa el blanco cuello enlasa” (vv. 58-59); tal imagen puede provenir de los *Fastos*, en que el dios hunde su espalda en las aguas para que la muchacha se sujete a su cuello: *saepe deus prudens tergum demisit in undas, / haereat ut collo fortius illa suo* (*Fast.*, V, 613-614). Y, culminada la jornada, Espínola retoma a Ovidio.

En efecto, la travesía concluye con el retorno del toro a su forma divina original en las playas de Creta. En Espínola así: “y en las riberas de la antigua Creta, / [...] / el dios que en blanco toro se transforma / por gozar su beldad vuelve a su forma. / Del ancho mar en la

ribera amena” (vv. 77-81); idea que igualmente viene de Ovidio: *iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat Dictaeaque rura tenebat* (*Met.*, III, 1-2), y *litoribus tactis stabat sine cornibus ullis / Iuppiter inque deum de bove versus erat* (*Fast.*, V, 615-616).

Finalicemos, las siguientes octavas, once a dieciséis, narran la unión de ambos protagonistas y la concepción y parto de Minos, que sirve de transición para pasar al relato de los hechos del juez infernal. Tales estrofas se alejan temáticamente, son amplificación del poeta que nada deben a la fuente clásica que venimos analizando, por lo que no nos ocuparemos de ellas.

No debemos cerrar este epígrafe sin volver a señalar, como sucedió con Lope, que los textos españoles no sólo beben de la fuente original sino que también mantienen un fructífero diálogo metaliterario entre ellos integrando algunos motivos en el caudal del mito. Recordemos que en el soneto de Lope Europa deja caer al mar las rosas que porta: “cayéronsele a Europa de las faldas / las rosas” (vv. 9-10); imagen que recoge Espínola igualmente presentando a la muchacha en el mismo contexto de la travesía marina: “las flores bellas a la mar traspasa” (v. 61). Si, por otro lado, las “flores” que pierde Europa en el último verso del soneto de Lope hacen referencia a su virginidad; del mismo modo utiliza Espínola, creemos que recordando este verso, este símbolo cuando nos presenta a Júpiter uniéndose a la doncella: “goza contento las purpúreas rosas” (v. 88). Por último, en ambos poetas llora la princesa, y las lágrimas son presentadas bajo la metáfora de las perlas: en Lope “en perlas convirtió sus esmeraldas” (v. 13); y en Espínola “perlas llueve” (v. 89); coincidencia que no parece casual por más que tal metáfora fuese de uso corriente.

Como se desprende de todo lo dicho, estas octavas, aunque contienen amplificaciones originales del poeta, siguen la estructura del relato ovidiano, en ocasiones con paralelos textuales evidentes, otras parafrásticamente por el sentido, otras muy libremente. Pero la confluencia del esquema narrativo ovidiano y de los suficientes paralelos nos hace concluir que Ovidio una vez más, a la que se añade la influencia de Lope, es la principal fuente de esta recreación del mito.

2.3.5. Alonso de Castillo Solórzano

Castillo Solórzano (1584-1648) escribió varias fábulas mitológicas en el estilo de Quevedo, que aunaban, como no puede ser menos en uno de sus seguidores, lo jocoso con la crítica de la poesía gongorina. Las fábulas fueron publicadas en la primera parte de los *Donayres del Parnaso*, en 1624, en Madrid, el impresor fue Diego Flamenco; menos una titulada *Fábula jocosa de Acteón*, publicada en la *Huerta de Valencia*, en 1629⁵⁵⁹. A juicio de Cossío, hasta el momento en que él escribía, tales fábulas no habían sido estudiadas ni celebradas como merecían⁵⁶⁰. Recientemente se ha publicado bajo la dirección del profesor Ángel Gómez Moro una tesis doctoral que edita y comenta esta obra y viene a cubrir el vacío del que se lamentaba el ilustre crítico. Es de este trabajo de donde tomamos la edición de la fábula de Europa, titulada *El robo de Europa*:

Protocochero famoso,	
Que en el luciente carril	
iluminas doce casas,	
sin dejar zaquizamí;	
que te fueran provechosas	5
a tenerlas en Madrid,	
en el golfo donde surca	
todo coche bergantín.	
A una de tus nueve hermanas,	
la de ingenio más feliz,	10
le pido que de Castalia	
me traiga lleno un barril;	
porque penetre la historia,	
con vista de zahorí,	
de aquella dama robada	15
del toro, ladrón sutil.	

⁵⁵⁹ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, II, p. 277; y P. Mas i Usó, *Academias valencianas del Barroco: descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 77-88, p. 83. También se ocupa de la fábula Ponce, *cf. op. cit.* en la n. 2, p. 193-194.

⁵⁶⁰ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, II, p. 268.

Hubo Agenor, rey fenicio,
 en cual que amorosa lid,
 si las de los matrimonios
 se pueden llamar así; 20
 una hija hermosa y bella,
 por lo cándido, marfil,
 por lo rubio, oro del Tíbar,
 clavel, por lo carmesí.
 Esta fue mujer al uso, 25
 de espíritu volatín,
 que sin andar por maroma,
 dicen que fue saltatriz.
 Salíase por los campos
 con el gremio femenino, 30
 que eran las cubicularias
 que la asisten a servir.
 Envidiosas las dejaba
 su donaire y gracias mil,
 que era en extremo perfeta 35
 del copeteal escarpín.
 Yendo y viniéndose días,
 según estilo civil,
 en uno el rey de los dioses
 abrió un cancel de zafir. 40
 Vio la moza más bizarra
 que vestido caniquí,
 desde el pobre Manzanares
 al rico Guadalquivir.
 Andaba entonces Cupido 45
 más suelto que un arlequín,
 preciando más captivarle
 que a cuatro maravedís.
 Dorado harpón le dispara
 con fuerza más que pueril, 50
 dejándole por Europa
 vuelto de Dios matachín.
 Cosquillas siente en el alma

sin poderse resistir,
 que la comezón de amor 55
 es peor que de arastín.
 Mil trazas para gozarla
 fabrica allá en su magín,
 más que en planta de una casa
 arquitecto, o albañir. 60
 Transformóse el dios tonante
 en el toro más cerril
 que han visto los verdes campos
 pacer, escarbar, mugir.
 La piel que cubre su cuerpo 65
 no es armiño baladí,
 porque con la misma nieve
 puede muy bien competir.
 Apenas la hermosa dama
 vio el animal tan gentil, 70
 en lo aparente agradable,
 cuanto astuto en el fingir;
 cuando llegó con sus damas,
 perdido el temor al fin,
 que el ver toros cada instante 75
 puede el miedo divertir.
 Doméstico, si brioso,
 viene a presentarse allí
 a quien presumió fuerzas,
 según el buen discurrir. 80
 Entre damas y mondongas,
 espantadizas de un tris,
 para asegurarlas más,
 hizo la yerba cojín.
 Perdido el temor al toro, 85
 de la rosa, del jazmín,
 de la retama, y junquillo,
 la violeta, y alhelí,
 le forman varias guirnaldas;
 y la armazón tan feliz, 90

que ha sido timbre de tantos,
 adornan con flores mil.
 Agradecido y amable,
 dio causa en estarlo así
 que doncellas caballonas 95
 en él quisiesen subir.
 Hubo algunas marimachos,
 de quien la infanta aprendiz,
 oprimió el cándido lomo,
 agarrándose a la crin. 100
 Mas apenas siente el toro
 a quien desea sentir,
 cuando de carrera parte
 a ser en el mar delfín.
 Al dios marino invocaba 105
 que le permita salir
 del distrito de su imperio,
 para conseguir su fin.
 Tendió el tridente Neptuno
 en el salado viril, 110
 y allanando crespas olas,
 les dio lugar a surgir.
 Pasa el taurífice dios
 la dama asustada así,
 temiendo no la corrompan 115
 miedos del robo infeliz.
 Tanto teme las congojas
 que la pueden afligir,
 como que la piel le manche
 con mascado perejil. 120
 Llegó a la opuesta ribera,
 descompuesto el faldellín,
 y con el temor perdido,
 un cothurno, o un chapín.
 A su primer forma vuelve 125
 el que no ocupó toril,
 cobrando en verle la dama,

nuevo esmalte de carmín.
 Con amorosos requiebros
 la quiere obligar allí, 130
 si antes la ofenden agravios
 de su cauteloso ardid.
 Entráronse a un bosquecillo,
 a quien el florido abril
 hizo opaco con las plantas 135
 del olmo y del tamariz.
 La nunca pisada yerba,
 el cantueso, el toronjil,
 por hacer ameno el suelo,
 le dio vistoso telliz. 140
 No digo lo que pasaron,
 dígalO Ovidio por mí,
 que anduvo largo en su historia,
 como lo fue de nariz⁵⁶¹.

La fábula, aunque suprime el episodio de Mercurio y no reproduce de forma especular todos los motivos presentes en el texto de Ovidio, recoge el esquema de sus versos con bastante fidelidad. Y, a la vez, amplifica y añade elementos pertenecientes a la tradición hispánica, que interpola entre los diferentes motivos de origen clásico. Queda, así, trezada una obra que, siendo fiel a la fuente clásica, innova simultáneamente sirviéndose de otros motivos.

Pues bien, analicemos el poema y establezcamos las relaciones con Ovidio, toda vez que también señalaremos las adiciones no ovidianas por su orden de aparición.

En primer lugar, como elemento preliminar a la narración de la fábula, Solórzano procede a la invocación a la musa (vv. 1-16) para que le inspire, la cual queda totalmente

⁵⁶¹ Cf. L. López Gutiérrez, *“Donaires del Parnaso” de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 328-332. Por otro lado, la fábula en concreto es estudiada en las pp. 147-150.

desmitificada por la degradación del tópico a través del tono jocoso utilizado; y finaliza con una alusión mítica que presenta la fábula del rapto de Europa que se va a narrar (vv. 9-16): “A una de tus nueve hermanas / la de ingenio más feliz, / le pido que de Castalia / me traiga lleno un barril; / porque penetre la historia, / con vista de zahorí, / de aquella dama robada / del toro, ladrón sutil”.

Tras la invocación épica, tópico de la fábula barroca, el autor español nos presenta a la hija de Agenor (vv. 17-36): “Hubo Agenor, rey fenicio” (v. 17); que se corresponde con *Agénore nata* en Ovidio (*Met.*, II, 858); con la amplificación correspondiente en la que se hace la *descriptio puellae* usando las consabidas metáforas del canon petrarquista, “marfil”, “oro”, “clavel” (vv. 21-24), para ensalzar “su donaire y gracias mil” (v. 34); el tono es claramente festivo.

Después de una aseveración sexista sobre el carácter voluble de la mujer en general y de la princesa por tanto, presenta Castillo otro de los motivos que podemos apreciar en el texto latino, esto es, el recreo de la muchacha junto con sus doncellas por los prados junto a la costa: “salíase por los campos / con el gremio femenino, / que eran las cubicularias / que la asisten a servir” (vv. 29-32); que en Ovidio es: *litora [...] ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 844-845).

En lo que en Ovidio hemos llamado *episodio de Mercurio* (*Met.*, II, 836-845), Júpiter se prenda de Europa desde el cielo, y así lo recoge y nos lo presenta Castillo Solórzano en las alturas: “el rey de los dioses / abrió un cancel de zafir. / Vio la moza más bizarra” (vv. 39-41). Y omite el resto de detalles ovidianos de este episodio.

Seguidamente, encontramos de nuevo interpolado un tópico añadido: Cupido flechando a Júpiter y provocándole un amor irrefrenable por Europa (vv. 45-52). El efecto del flechazo descrito por Solórzano: “dejándole por Europa / vuelto de Dios matachín” (vv. 51-52), nos recuerda la sentencia ovidiana *non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847), puesto que “matachín”, es decir, “payaso” es el término que en el texto español aparta del dios la magestad a la que alude Ovidio. Los

siguientes versos son un juego burlesco, derivado del flechazo, en el que se bromea con otro tópico clásico, los efectos del amor (vv. 53-56).

A continuación, el texto aborda la transformación del dios en toro (vv. 57-68): “Transformóse el dios tonante” (v. 61) es en el sulmonés *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850) y *tauro dissimulante deum* (*Heroidas*, IV, 56); y lo sitúa en los prados de Agénor: “en el toro más cerril / que han visto los verdes campos / pacer, escarbar, mugir” (vv. 62-64), lo que en Ovidio es: *mixtusque iuuencis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 850-851).

No se olvida Solórzano de describir al toro blanco: “La piel que cubre su cuerpo / no es armiño baladí, / porque con la misma nieve puede muy bien competir” (vv. 65-68); en el romano: *color niuis est, candida ora, latus niueum* (*Met.*, II, 852, 861, 865, respectivamente). Tampoco de mostrar su quietud: “vio el animal tan gentil, / en lo aparente agradable” (vv. 70-71); en Ovidio: *nullae in fronte minae nec formidabile lumen: / pacem uultus habet. Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 857-859).

También el toro de Solórzano se revuelca para atraer a la princesa: “hizo la yerba cojín” (v. 84); aunque el español pospone el motivo con respecto a Ovidio: *nunc latus in fulvis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 865).

Después, Europa se acerca confiada por la mansedumbre de la bestia; en Solórzano (vv. 69-104): “llegó con sus damas, / perdido el temor al fin” (vv. 73-74); y en Ovidio: *sed quamuis mitem metuit contingere primo: / mox adit* (*Met.*, II, 860-861). Lo corona con flores. En la fábula: “Perdido el temor al toro, / de la rosa, del jazmín, / [...] / le forman varias guirnaldas; / y la armazón tan feliz, / que ha sido timbre de tantos, / adornan con flores mil” (vv. 85-92); nótese el chiste sobre la cornamenta. En Ovidio: *paulatimque metu dempto [...] / [...] modo cornua sertis / impedienda nouis* (*Met.*, II, 866-868). Y sube sobre el toro. Solórzano: “la infanta aprendiz, / oprimió el cándido lomo, / agarrándose a la crin

(vv. 98-100); y no al cuerno del dios como en la fuente y en los otros textos. Ovidio: *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869).

Por fin, una vez que la muchacha ha caído en la trampa, el toro se introduce en el mar con la raptada presa (vv. 105-120). Solórzano lo escribe así: “Mas apenas siente el toro / a quien desea sentir, / cuando de carrera parte / a ser en el mar delfín” (vv. 101-104). La correspondencia con los versos ovidianos es la siguiente: *cum deus [...] / falsa [...] uestigia ponit in undis, / inde abit ulterius mediique per aequora ponti / fert praedam* (*Met.*, II, 870-873); y *secat imposita uirgine taurus aquas* (*Amores.*, III, 12, 34). No falta en la fábula en este momento la referencia al temor de la doncella. En Castillo Solórzano: “Pasa el taurífice dios / la dama asustada” (vv. 113-114). En Ovidio equivalente a *pauet haec* (*Met.*, II, 873) y *timor* y *metuit* (*Fast.*, V, 608, 612, respectivamente). Temor al que el ingenio español contrapone un chiste escatológico, uno de los mecanismos desmitificadores y humorísticos propios de este género: “teme tanto las congojas / que la puedan afligir, / como que la piel le manche / con mascado perejil” (vv. 117-120); donde “mascado perejil” significa “excrementos”⁵⁶².

Por último, al final de nuestra fábula, llegado el dios a la playa de Creta (vv. 121-144), se desprende de su apariencia animal ante Europa: Solórzano: “A su primer forma vuelve / el que no ocupó toril” (vv. 125-126). Motivo que Ovidio presenta en *Iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat* (*Met.*, III, 1-2) y en *Iuppiter inque deum de boue uersus erat* (*Fast.*, V, 616).

Los siguientes versos de Solórzano: “con amorosos requiebros / la quiere obligar allí” (vv. 129-130), apuntan una escena dialogada en la que se desarrollará posteriormente en el género un enfrentamiento entre el dios y la pretendida, seguramente por influencia del teatro y de los textos clásicos en que el diálogo entre amante y amada se da. Ya nos hemos referido al mito de Dafne en las *Metamorfosis*.

⁵⁶² Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 332 (n. 706).

Hemos dejado para el final los versos en los que Solórzano hace referencia a la calma del mar mientras se produce la travesía (vv. 101-112). López sitúa la fuente de este motivo en un texto de Luciano, *Diálogos marinos*, 15; aunque es posible por el éxito de Luciano en el Siglo de Oro y el motivo de la calma marina está presente en ambos textos, no hay ni un solo paralelo intertextual que lo sustente. También lo relaciona por su similitud con otro de Quevedo, el romance titulado *Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todas*⁵⁶³, del cual no sabemos cuando fue compuesto, aunque se publicó en el *Parnaso* en 1648. Teniendo en cuenta que el texto de Solórzano es de 1624, la diferencia temporal hace indemostrable si el poema de Quevedo fue conocido de forma manuscrita antes de su publicación por su admirador. Más si tenemos en cuenta que en la edición de Blecua de la poesía de Quevedo el romance en cuestión no aparece en ninguno de los manuscritos utilizados para la monumental edición⁵⁶⁴. Además, como en el caso de Luciano, los paralelos intertextuales son nulos. Por tanto, a nuestro juicio, la influencia sobre el motivo de Luciano y Quevedo, aunque no es imposible, nos parece más una conjetura que un hecho demostrado. En cualquier caso, el motivo sería originario de Mosco.

Así pues, nos encontramos ante un texto de estilo llano, pero extremadamente rico por su contenido, que, como hemos explicado arriba, combina elementos no ovidianos, la invocación a la musa, metáforas petrarquistas para describir a la princesa, el motivo de Cupido flechador, los efectos del amor desde una perspectiva burlesca, la calma del mar en la travesía y las jocosidades (de las cuales hemos señalado alguna) que producen el efecto desmitificador y humorístico propias del género, con los motivos de la fuente ovidiana, que son suficientes para pensar que la fábula se inspira principalmente en el poeta romano, pues, como decíamos arriba, reproducen su esquema narrativo básico; en resumen: Júpiter ve a Europa, baja del cielo, se transforma en un hermoso toro, se gana su confianza hasta que monta sobre su espalda y la rapta llevándola a través del mar hasta Creta, donde consuma su deseo. Pero si algo nos invita a afirmar definitivamente que en la cabeza de

⁵⁶³ Cf. *op. cit.* en la n. 561, pp. 147-150 y 331 (n. 704).

⁵⁶⁴ Cf. Blecua, *op. cit.* en la n. 525, pp. 3-38.

Solórzano flotaban los versos de Ovidio es el colofón de la composición. Dice el poeta barroco tras dejar en un bosquecillo ameno (bosque que puede ser trasunto del plátano de las fuentes clásicas o que, como espacio asociado a la flora en este caso hace referencia simbólica al mundo del amor y la fertilidad) a los dos amantes: “No digo lo que pasaron, / dígallo Ovidio por mí, / que anduvo largo en su historia, / como lo fue de nariz” (vv. 141-144). En primer lugar, es un recurso de cierre que consiste en un rasgo de ingenio que remite mediante el uso del tópico de la *auctoritas* desautorizada al poeta del cual se hace un chiste sobre su físico y nombre; y que sirve de confesión evidente de la fuente de inspiración. De esto se deduce que, a más de ser un cierre poético ingenioso, la mentalidad literaria del momento adscribía al poeta toda materia literaria perteneciente al género de la fábula. Por otro lado, la alusión a Ovidio como fuente es otro tópico de la fábula barroca burlesca.

2.3.6. Tirso de Molina

Nuestro siguiente ejemplo se encuentra en una compleja narración en prosa de fray Gabriel Téllez (1579-1648), los *Cigarrales de Toledo*, publicados en 1624. Ésta constituye una obra inconclusa que, según el plan original, debía estar integrada por veinte cigarrales, pero Tirso sólo escribió cinco. Sin embargo, en el primero de ellos encontramos un texto que, a nuestro juicio, recoge parte de la fábula ovidiana que estamos tratando. En el fragmento que proponemos se narra un divertimento náutico que se da en el marco de las fiestas que se celebran por una boda. El texto es el siguiente:

Aguardando estaban todos el fin que semejantes fiestas suelen tener, que es *la folla*. Pero, por diferenciar y dársele más alegre (al tiempo que, sin haberse permitido ver el sol aquel día, dejaba, en prendas de volver el siguiente, pedazos de celajes retocados de sombras y rosicler, salió un toro formado de una barca, tan a lo vivo, que pudieran temer las hermosuras que le miraban nuevos engaños de Júpiter, y nuevos sobresaltos de Europa, si no vieran en su defensa tantos interesados apercebidos. Corría con los hendidos pies –en la sustancia remos–, y otros que, encubiertos debajo de las olas, le ayudaban con toda ligereza y propiedad, por el cristalino coso, que daba alcance a las imaginaciones, y desasosiego a los ojos que le seguían. Imitaba, en los crespos remolinos, manchas negras y blancas,

erizada piel y retorcida cola, tan al propio, lo que no era, que casi engañaba a su mismo artífice. La popa (que en ingenioso metamorfosis se había convertido en corto cuello, espumosa boca, abiertas narices y cabeza proporcionada) se remataba en dos buidos cuernos, pero dorados, por asegurar el temor de sus acicalados extremos (que este metal, aun en parte tan aborrecible a la honra, suele poner apetito y deseo). Daba engañosas y ligeras vueltas, paraba e imitaba bramidos con más propiedad que los de aquel que, siendo parto del ingenio y manos de Perilo, fue merecido premio de su bárbara invención⁵⁶⁵.

Pues bien, es evidente que el autor, para describir la barca-toro del espectáculo, se acuerda de nuestro mito. En primer lugar, el toro simulado sobre la barca es tan real “que pudieran temer las hermosuras que le miraban nuevos engaños de Júpiter y nuevos sobresaltos de Europa”; pero el texto no se queda en esa difusa alusión al mito, pues la huella de Ovidio se deja sentir como veremos.

Así, igual que Ovidio se refiere a la piel del toro: *color niuis est* (*Met.*, II, 852); el autor español se acuerda de decir cómo es la del toro ficticio de su texto: “Imitaba [...] manchas negras y blancas”, con variación del color. El hecho de que Tirso nos advierta de que tal imitación es tan perfecta que “casi engañaba a su mismo artífice” podría estar en relación con la idea del engaño a que es sometida Europa. Y cuando Tirso, en clara alusión a la obra del romano, se refiere a la popa de la embarcación que ha sufrido una “metamorfosis”, la describe con arreglo a varias partes del cuerpo; y a alguna de ellas ya se refería Ovidio, esto es: al “corto cuello”, que en Ovidio es *colla toris extant* (*Met.*, II, 854); y a los “buidos cuernos, [...] dorados”, que en el de Sulmona son *cornua parua* [...] *puraque magis perlucida gemma* (*Met.*, II, 855-856).

Y, en cuanto al comportamiento del barco-toro: “Daba engañosas y ligeras vueltas, paraba e imitaba bramidos”; también nos recuerda la actitud del toro ovidiano ante Europa, que bramaba de amor y ejecutaba diversas cabriolas y corcovos: *mugit* (*Met.*, II, 851), y *et*

⁵⁶⁵ Cf. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. de L. Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, pp. 202-203.

nunc adludit uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fulvis niueum deponit harenis
(*Met.*, II, 864-865).

Tampoco hay que desdeñar la idea de que las patas del dios son remos, la idea vendría de Mosco.

En conclusión, tales semejanzas intertextuales no son casuales, y nos confirman en la idea de que Tirso describe su barca-toro a partir del modelo ovidiano del toro-dios de Europa al que suma un detalle de Mosco. Así pues, nos encontramos con que el texto clásico ha servido de base, como en el caso de Lope, a otro que lo toma como modelo para imitar, en este caso, el motivo suelto de la descripción del toro.

Pero no es este el único caso en que Tirso utilizó el mito de Europa como hipotexto de otra de sus creaciones. También lo trató en el género dramático, más concretamente en *El burlador de Sevilla*. En cuanto a la fecha de esta comedia, la primera impresión que conservamos es de 1630; sin embargo, se sabe que años antes, hacia 1619 y antes de 1625, la comedia ya existía⁵⁶⁶. También es conocido el debate sobre la autoría de esta pieza, tradicional y mayoritariamente se ha atribuido a Tirso de Molina, como se lee en la príncipe. Nosotros, sin tener capacidad para opinar, la mantenemos.

El episodio concreto de la comedia en el que nos centraremos es el de la burla de la pescadora Tisbea (vv. 375-1044), que se desarrolla con una intercalación (una escena entre don Gonzalo de Ulloa y el rey don Alonso de Castilla, vv. 697-876). Así pues, tras su primer engaño, don Juan huye de la corte de Nápoles y acaba como náufrago en la playa de Tarragona. En este lugar lo recoge Tisbea, la cual, prototipo de virgen displicente, en una

⁵⁶⁶ Para el complejo tema de la transmisión textual de esta comedia, cf. el breve y claro resumen, con referencias a estudios más completos, de I. Arellano Ayuso, “Introducción. En torno al texto de la comedia. Transmisión, autoría y fecha”, en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. de I. Arellano Ayuso, Madrid, Espasa Calpe, 2007 (30.ª ed., 1.ª ed. 1939), pp. 55-59. Es porque podemos situar la comedia entre Espínola y Torres y Villamediana que agrupamos los dos textos de Tirso en un mismo epígrafe.

primera tirada de versos muestra en un monólogo su orgullo por su libertad y virginidad (375-481). Por tanto, en realidad, nos encontramos ante el tópico de la burladora burlada. El monólogo queda interrumpido cuando contempla cómo don Juan y su criado Catalinón alcanzan la orilla milagrosamente tras el naufragio de su embarcación (vv. 482-516). Una vez en la playa, mientras Catalinón se parte en busca de ayuda, Tisbea atiende a un exhausto don Juan, el cual, tras recuperar el aliento y verse en brazos de la pescadora, empieza a requebrarla. Es en este momento cuando Tisbea le responde:

Parecéis caballo griego
que el mar a mis pies desagua
pues venís formado de agua 615
y estáis preñado de fuego⁵⁶⁷.

Evidentemente, la alusión al caballo de Troya y su preñez de guerreros es evidente y así lo anota Arellano⁵⁶⁸. Pero nosotros sospechamos que subyace además una segunda interpretación: ante una virgen que se solaza en la playa se aparece una bestia con distinta apariencia de la que tiene en realidad “formado de agua” (v. 615), y dominado por el deseo; del mismo modo que Júpiter ante Europa. Seguidamente, Tirso pone en boca de Tisbea un verso muy significativo tres veces: “¡plega a Dios que no mintáis!” (vv. 620, 636 y 696). Es claro que el verso pone de manifiesto la falsedad del seductor y anticipa el final desdichado de Tisbea; la correlación con el mito de Europa también parece bastante cercana. Evidentemente, el final del episodio es igual en ambos casos: el seductor abandona en la playa a la muchacha deshonrada.

Vuelve a aparecer la desdichada pescadora más adelante. La duquesa Isabela y ésta, las dos engañadas por don Juan, se encuentran cuando Isabela viaja a España en unas galeras que se han refugiado del temporal en Tarragona (vv. 2157-2234). En el transcurso de la conversación, la plebeya pregunta (vv. 2187-2188):

⁵⁶⁷ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, p. 107.

⁵⁶⁸ Cf. *op. cit.* en la n. 566, p. 107.

¿Sois vos la Europa hermosa
que esos toros os llevan?⁵⁶⁹

El par de versos puede interpretarse como una mera alusión mitológica con función de ornato. Pero nos parece más plausible que el mito rondaba en la cabeza de fray Gabriel cuando compuso el episodio; y que, por tanto, son la confirmación de lo apuntado más arriba. Nos parece que el poeta presenta en esta pregunta las dos Europas que él conocía, que una, por un lado la abandonada en la playa, pregunta en un sugestivo juego especular a la otra, a su doble, a la que por otro lado es protagonista de las sucesivas racionalizaciones históricas, la que viajó en una nave llamada Toro, o con la insignia de un toro, o con un mascarón en forma de toro. Así, un complejo y difuso juego de alusiones se cierra magistralmente. La conclusión, es que el mito de Europa, sin que podamos declarar que la fuente directa es Ovidio, funciona como hipotexto del episodio de Tisbea y que ésta se identifica con Europa, mientras que don Juan es Júpiter. Hemos de concluir que Tirso de Molina conocía perfectamente el mito y que se sirvió de él de una manera más que original.

Pero, queremos volver a los *Cigarrales de Toledo*, para proponer con toda la prevención, pues nos basamos en una coincidencia que parece aleatoria, que Tirso manejaba el mito de Europa ya de forma expresa o implícitamente. Efectivamente, en uno de los poemas que contiene esta miscelánea, puesto en boca del enamorado don Alejo, cuyo verso inicial es *¡Verdad, que hasta agora en duda*, encontramos este par de versos: “porque celos y cordura / no se compadecen bien!” (vv. 45-46)⁵⁷⁰; es evidente que por su contenido evocan el aserto ovidiano *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847); y, tal vez, el verso “no se compadecen bien” podría señalar a Baltasar de Vitoria y se inspire en su traducción del mismo fragmento: “No se conforman bien”, como ya hemos visto más arriba; recordemos que la obra de Vitoria se publica entre 1620 y 1623 y que los *Cigarrales de Toledo* son de 1624. En fin, quede la posibilidad apuntada por si otro puede demostrarla.

⁵⁶⁹ Cf. *op. cit.* en la n. 566, p. 173.

⁵⁷⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 565, p. 166.

2.3.7. El Conde de Villamediana

Don Juan de Tassis y Peralta (1581-1622)⁵⁷¹ es tal vez el principal exponente del estilo gongorino, como muestra el siguiente y muy oscuro soneto que desarrolla el tema de Europa y que confesamos no estar muy seguros de entender:

Muda selva deidad pisó la mora
 en los dubios crepúsculos del día,
 canora Delia, o Cipria que nacía
 undosa en Tetis no de blanca aurora.

Los senos vagos de Pomona y Flora
 primavera animada concedía
 al que en su margen apacibles cría
 la rica arena a quien su planta hoy dora.

5

Segunda margen del zafir del cielo,
 deidad brama celosa en su ribera,
 cuando sus cuernos copia son de flores,

10

donde cisne lascivo ya quisiera,
 en blancas plumas cómplices de amores,
 felicitar más cauteloso vuelo⁵⁷².

El poema se publicó en las *Obras de D. Juan de Tassis, Conde de Villamediana*, Zaragoza, Juan de Lanaja, 1629; se sitúa en la sección de *Sonetos líricos*; y, como es evidente, acumula bastantes elementos gongorinos: alusiones mitológicas, cultismos, hipérbatos. De modo que, para poder analizarlo, primero hemos de hacer un ejercicio de

⁵⁷¹ No trataremos en este trabajo la famosa *Fabula de Europa* de Tassis. Nos añadimos a la autoridad de Rozas y de su editor, Ruiz Casanova, que consideran que la fábula no es original sino traducción de Marino; cf. J. M. Rozas López, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 69-88; Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, ed. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990, p. 40.

⁵⁷² Cf. Ruiz, *op. cit.* en la n. anterior, p. 305.

comprensión del mismo mediante una paráfrasis interpretativa o una metáfrasis según corresponda.

En el primer cuarteto, Tassis se refiere a Europa como “la mora” (v. 1) por su origen oriental⁵⁷³. En cuanto a sus dos últimos versos parece que expresan el alcance de la “deidad” (v. 1), a saber, de la divinidad que se le atribuye a Europa. Tal es su excelsitud que abarca tanto la esfera de Apolo como la de Afrodita. En efecto, “canora Delia” (v. 3) haría alusión a Delos, isla donde nació Apolo; y a la música, una de las artes asociadas a éste. Como es sabido, “Cipria” (v. 3) es un epíteto de Afrodita. Así pues, el primer cuarteto podría ser interpretado así: “la divina Europa, ya sea como canora Delia o como Cipria que nacía en la undosa mar y no de la blanca aurora, pisó la selva silenciosa en los dudosos crepúsculos del día”, es decir, cuando atardecía.

En el segundo cuarteto, se hace referencia a la estación en que sucede el mito. “Los senos vagos de Pomona y Flora” (v. 5) son los frutos que la “primavera animada concedía” (v. 6) tanto a los mansos de Agénor, “apacibles” (v. 7) como al dios toro, cuyas pezuñas (“planta”, v. 8) la playa (“la rica arena”, v. 8) doran (“dora”, v. 8), en virtud de su esplendor divino; pero “dorar” también significa “encubrir bajo buenas apariencias malas palabras y acciones”; de donde se puede inferir perfectamente el rico juego bisémico que desarrolla Tassis; máxime si también interpretamos “planta” como “apariencia”; de tal modo que los dos últimos versos del segundo cuarteto pueden ser leídos además así: “la primavera ofrecía sus frutos a la vacada de Agénor y a quien encubría su aspecto en la playa mezclado con los toros del rey”. Asimismo, queremos referirnos a “vagos” (v. 5): parece que el adjetivo debe por la proximidad aplicarse con el significado de “a punto de caer”, como en una de las acepciones de la locución “en vago”, a “senos” (v. 5), de tal modo que interpretaríamos lo siguiente: “la primavera animada / floreciente concedía los frutos a punto de caer / maduros de Pomona y Flora”. Pero, si aceptamos la posibilidad de un hipérbaton extremo, podemos considerar que “vagos” (v. 5), con el significado de “errantes”, concuerde con “apacibles” (v. 7), de donde el sentido sería: “la primavera animada / floreciente concedía los frutos de

⁵⁷³ Cf. Ruiz, *op. cit.* en la n. 571, p. 305 (n. 1).

Pomona y Flora al que en su margen cría apacibles vagos”; por tanto, a Agénor, que criaba bueyes mansos y errantes en las playas fenicias. Esto hasta el verso tres del cuarteto. Sin embargo, la primavera no sólo ofrecería sus frutos a unos toros mortales, sino también a otro divino que ocupa el último verso del cuarteto, que ordenado se lee: “a quien su planta dora la rica arena hoy”, es decir, Júpiter. Por tanto, la primavera da sus frutos a la vacada de Agénor y al toro dios. Creo que ésta es la lectura más acertada y, desde luego, si un estilo permitía este hipébaton y un poeta se atrevió a hacerlo, éstos eran el cultista gongorino y don Juan de Tassis.

El primer terceto comienza con una perífrasis mitológica: la “Segunda margen del zafir del cielo” (v. 9) es la segunda casa del zodiaco, es decir, el signo de Tauro, perteneciente a uno de los meses de primavera, a la que se ha aludido en el cuarteto superior. Así pues, Tauro es la misma divinidad “celosa” (v. 10), término de nuevo utilizado con doble sentido, por un lado “deseosa” y por otro con su significado culto y uso de raigambre gongorina, “escondida” por su transformación, que brama en la orilla coronado con las guirnaldas que le impuso la princesa.

El segundo terceto recuerda la metamorfosis de Júpiter en cisne para unirse con Leda. Y pensamos que debe interpretarse del siguiente modo: “el cisne siente envidia del toro y quisiera ocupar su lugar en la playa para ‘felicitar’ (v.14) su vuelo”; “felicitar” toma el significado culto desusado y etimológico, del latín *felicitare*, de “hacer feliz”; por tanto, el cisne desearía “hacer feliz su vuelo”, es decir, “obtener el placer que alcanzará el toro”. Pero “vuelo” (v. 14) también puede referirse al catasterismo del toro.

Como veíamos en la pieza de Lope, la extensión de un soneto no permite sino condensar en unas pocas imágenes, si bien de gran poder evocador, ideas más amplias. Ésta es la maravillosa prerrogativa literaria de esta forma poética. Y así ocurre en éste, en el que asoman, desde luego, motivos arquetípicos del mito sin que podamos relacionarlos de forma cierta con los versos del romano: el origen oriental de Europa, el espacio mítico de la playa, los bueyes que vagan entre los que se mezcla el dios, el mismo dios toro transformado, su esplendor (asociable al color blanco), los bramidos de amor, los cuernos

coronados con guirnaldas, y la consumación sexual. Tal autonomía intertextual, por así decirlo, es una muestra de la madurez en el tratamiento del mito, ya que se abandona la imitación especular del modelo. Asimismo, la presencia del cisne de Leda nos recuerda el frecuente uso en este contexto del tópico del catálogo de metamorfosis de Zeus en sus aventuras amorosas.

Así pues, estamos ante un raro soneto mitológico, a nuestro juicio el texto más complejo de los que estudiamos, pleno de alusiones, riquísimo en la lengua, que con pocas pinceladas, bien podría tener valor ecfrástico y describir un cuadro, evoca magistralmente el mito que estudiamos.

2.3.8. Anastasio Pantaleón de Ribera

Tras la muerte de Pantaleón de Ribera (1600-1629), don José Pellicer publicó sus versos⁵⁷⁴ en 1631⁵⁷⁵ por primera vez. Entre ellos se encuentra una *Fábula de Europa*, cuya fecha de composición tal vez sea 1626⁵⁷⁶, que dedica al mismo Góngora, del que, en relación con el género de la fábula burlesca, fue fiel acólito de su estilo, fijado por el cordobés en su romance de *Píramo y Tisbe*. El romance dice así:

⁵⁷⁴ En los últimos años la obra de Pantaleón de Ribera ha sido estudiada y editada en varios trabajos: Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, I-II, ed. de R. de Balbín Lucas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944; Cossío, *cf. op. cit.* en la n. 2, II, pp. 97-103; K. Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la república literaria española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980; Ponce, *op. cit.* en la n. 2; y, por último, el siguiente libro del mismo autor: Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, ed. de J. Ponce Cárdenas, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

⁵⁷⁵ Sobre la fecha de composición de la edición *princeps* de Pantaleón de Ribera y la mezcla de las fechas de 1631 y 1634 presente en ella, *cf.* Ponce, *op. cit.* en la anterior nota, 2003, pp. 38-41.

⁵⁷⁶ *Cf.* Ponce, *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 186; la fábula está excelentemente anotada en las pp. 185-208.

DEDICATORIA

1

Logre famosa osadia
 creyendole al Sol sus ceras
 breve pluma, quando altiva
 peligrosos aires buela.

2

Consientase à mis errores 5
 ociosa tu culta oreja,
 ô famoso Cordovès,
 pompa de la España nuestra.

3

Mientras dulcemente Clio
 conceptuosa me presta 10
 canoros entusiasmos
 en numerosas endechas.

4

Niegate esta vez al Pindo,
 si es que las undosas perlas
 de sus ondas cristalinas 15
 candido Cisne navegas.

5

Si acaso la del Parnaso
 segunda cerviz te emplea
 en sus apacibles montes,
 en sus deleitosas selvas. 20

6

De la Ninfa mas garrida
oye el caso, que vio Creta
robada del Toro dios,
que arduo los cielos gobierna.

7

Que qual al mar breve arroyo 25
feuda corrientes arenas,
al Sol tramonta sus luzes
la mas brilladora estrella;

8

Tal mi Musa agradecida,
bien que no ignora la ofensa, 30
à los rayos de tu ingenio
oi tributa sus tinieblas.

9

Merezcan tu culta lima,
tu docto amparo merezcan,
como de Maestro i dueño, 35
estas mal escritas letras.

10

Que si tu ayuda consigo,
i tus preceptos me alientan,
al Templo de Apolo ofrezco
un señor don Luis de cera. 40

FABULA

11

De aquel panarra de Arcadia
merendando estaba Europa
un cantero de un repulgo,
que no ai hambre melindrosa.

12

Hija del Rei de Fenicia 45
Agenor, cuya Corona
heredò por linea recta,
que assi lo miente la historia.

13

Su madre fue una Monsiura
de prosapia generosa: 50
esta es la Alcurnia que escribe
Natal en sus Mitologias.

14

A su luziente cabello
las madejas misteriosas
del oro crespo, se rinden 55
de aquella humana bellota,

15

Que de una enzina pendiente
ingrato à Taita tremola
los tres chuços de Ioab,
perneando mil congoxas. 60

16

Dos estrellas de Guinea,
 Diocesis de Etiopia,
 alumbraron en sus ojos
 à pesar de negras sombras.

17

De entre los dos se deriva 65
 à la costumbre de Roma
 con ventanas a la calle,
 grave la nariz, i hermosa.

18

Nacar entonces ambriento
 fue del pan su dulce boca, 70
 que encubrio molares perlas,
 que zelò menudo aljofar.

19

Sin nada de Sandoval
 eran sus mexillas rojas,
 de honestos tintes de Tiro, 75
 de purpuras vergonçosas.

20

un nogal era su cuello
 de una breve nuez, que sola
 hizo Venus en conserva
 de nuezes moscadas pompa. 80

26

Cuya dulce Monarquía
conoce la vaga antorcha
del cielo, por mas ardiente,
por algo mas imperiosa.

27

Por quien Neptuno a pesar
de las aguas que le mojan
en su cristal encendido
se està abrasando en sus ondas.

28

I aquel que por su ocasion
en rueca vil hilò estopa, 110
que a pesar de siglos duran
sus celebradas maçorcas.

29

Este que al Olimpio Iove
 en Aguilucho transforma,
 i otra vez en blanco Cisne
 por dos damas quintañonas.

30

Este pues vestir le hizo
la Xaramaña marlota
candida mas que la nieve,
nada adusta, nada osca. 120

31

I desviandose lento
 el Dios mugiente, de todas
 las reses que alli à Agenor
 hizieron, pariendo, costa,

32

Llegòse al mar, donde estaba 125
 mirando sus caudalosas
 crecientes, la Ninfa bella
 henos rumeando a sus olas.

33

Bolviera Europa la cara,
 nunca la bolviera Europa, 130
 i vio al Xarameño dios
 mui cerca de su persona.

34

Huyera, mas atrevida,
 si es que escapò de curiosa,
 puso en los cuernos del bruto 135
 vna guirnalda de rosas.

35

Echòse Iove a la orilla
 del mar, i viendo la boba
 que el toro es Iuan de bue[n] alma
 sin intencion maliciosa. 140

36

En los cuernos i el hozico
puso su mano, i besola
con beso el toro de paz:
ò Ipiter Escariosa!

37

Del derecho cuerno asida 145
fiò sus nalgas hermosas
a su espalda, i la otra mano
asiò tenaz de la cola.

38

Viendo Iupiter entonces
que avrà barbero en Sidonia 150
que la rape a la ocasion
el pelo si se le antoja,

39

Logròla famosamente,
i en el Tirio mar se engolfa,
à Creta dichosamente 155
endereçando la proa.

40

Dio fondo en Creta el señor,
desembarcò la señora,
de una voraz hambre muerta,
por ser un tanto golosa. 160

41

Es verdad que por no hazerse
 en la orilla de Sidonia
 cosa de matalotage
 echaron menos la olla.

42

Hablò el buei, i dixo mu, 165
 que en la nueva gerigonça
 quiso dezir las palabras
 que se siguen a esta copla.

43

Aquel dios del sacro Olimpo
 soi, que colerico tona 170
 rayos sobervios al mundo
 quando arrogante me enoja.

44

Quantas el dios, que se calça
 muleta en la pierna coxa,
 en sus azerados yunques 175
 chispas de fuego me forja.

45

Vibrè a la turba atrevida,
 que con presunciones locas
 quiso ofenderme, oprimiendo
 de los montes las corcobas. 180

46

Aquel a quien oi ministra
 Gaminedes en la copa
 mil nectares hipocrases,
 mil carraspadas ambrosias.

47

El que à Febo, el que a Diana 185
 los mellicos de Latona
 privarà de entrambas luzes
 si se me pone en la cholla.

48

A las deidades que el cielo
 venera magestuosas 190
 criò mi eterno poder,
 i mi mano poderosa.

49

Aquel bifronte prodigio,
 que dandole paz à Roma
 cerrò sus puertas à Numa 195
 con treinta llaves de loba.

50

El semidios veleroso
 de la destruida Troya,
 que oi se cuenta entre los dioses
 que llamamos de la sopa. 200

51

El dios alope Falerno,
 en cuya preñez famosa
 tuve aqueste muslo izquierdo
 con la barriga a la boca.

52

La diosa de las espumas, 205
 de quien fue cuna en las ondas
 famosamente istriada
 aquella cerulea concha;

53

Essotra que a mi cogote
 llama su madre, i essotra 210
 que es mi hermana, i juntame[n]te
 es mi conjugal esposa:

54

Todas accion de mi mano
 son hermosissimas, i todas,
 quando me nombran, se quitan 215
 urbanamente la gorra.

55

Pero el amor atrevido
 oi à tu beldad me postra,
 haziendome de tus rayos
 encendida mariposa. 220

su intrascendencia para realizar un chiste sobre el galicismo “monsieur” llamándola “Monsiura” (v. 49)⁵⁷⁹. Prueba del uso de los manuales mitológicos estudiados más arriba la encontramos justo a continuación, cuando Pantaleón cita a Conti como argumento de autoridad para certificar los orígenes reales de Europa, no sin cierta sorna: “esta es la Alcurnia que escribe / Natal en sus Mitologías” (vv. 51-52)⁵⁸⁰. La misma ironía que está presente en “que assi lo miente la historia” (v. 48), referido a la estirpe de Europa, tal vez para cuestionarla o aludir desde una perspectiva racionalista y desengañada a la mitología como algo falso.

Seguidamente, la *descriptio puellae* (vv. 51-88) se nutre de las habituales metáforas petrarquistas adoptadas al molde barroco: “madejas de oro” (vv. 54-55) por cabello, “estrellas” (v. 61) por ojos; “nacar” y “perlas” (vv. 69 y 72) por dientes, son los ejemplos tópicos. Pero tal descripción no escapa al ánimo burlesco del poeta español, que voltea su inicial espíritu encomiástico para convertirla en despropósito ilarante, recurso propio de este género. Sirva algún ejemplo: puede que tras estos versos haya una alusión a Nasón y, por tanto, una alusión a una nariz grande: “De entre los dos [ojos] se deriva / à la costumbre de Roma / con ventanas a la calle, / grave la nariz, i hermosa” (vv. 65-68)⁵⁸¹; y especialmente afilados nos parecen estos otros para referirse a la blancura de la tez de la muchacha: “La nieve de entrambos pechos / desta tetuda Amazona / pudiera en el mes de Iulio / enfriar diez cantimploras” (vv. 81-84)⁵⁸².

⁵⁷⁹ Cf. Ponce, *op. cit.* la n. 574, 2003, p. 190 (vv. 49-50).

⁵⁸⁰ Para Ponce es un ejemplo de “*auctoritas* desautorizada”, cf. *op. cit.* en la n. 574, 2003, pp. 190-191.

⁵⁸¹ Ponce ve en “Roma” un juego bisémico que alude tanto a la ciudad como a una nariz chata; cf. *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 193 (v. 66).

⁵⁸² Ponce relaciona esta “corporalidad grotesca” con la “carnalidad” de algunos cuadros del Siglo de Oro, como el *Rapto de Europa* de Rubens; cf. *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 194 (v. 81). El ejemplo nos parece paradigmático de una tendencia pictórica general que Pantaleón debía de conocer. No obstante, existe la posibilidad de que no viese el cuadro, puesto que se pintó en 1628 ó 1629 y la fábula es de 1626. Desde luego conocería perfectamente el cuadro de Tiziano, del siglo anterior, del que es copia el de Rubens. Además, Pantaleón murió en 1629; aunque el cuadro tal vez ya estaba pintado un año antes, es difícil, aunque no imposible, que el poeta pudiera o tuviera tiempo de verlo antes de fallecer, mucho más si tenemos en cuenta que estuvo enfermo veinte meses a causa de la herida que le llevó a la tumba y que le asestaron por confusión.

Tras la descripción, se presenta a la muchacha en la orilla del mar en las cuartetas 23-24: “Del Sidonio mar la orilla / pisa la bella Madona” (vv. 89-90); del mismo modo que hace Ovidio: *ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 844-845).

La figura de Cupido como flechador que inculca con sus dardos un amor que vence el poder de toda divinidad es un tópico bien conocido que aparece en alguna de nuestras fábulas y en la poesía clásica y también del Siglo de Oro en general. Éste es el caso. En las cuartetas 25-30 (vv. 97-120) el poder de este dios queda ilustrado, como otras tantas veces, por un catálogo de otros ejemplos mitológicos en que sus protagonistas quedan sometidos por el dios; a saber: Apolo y Dafne, Hércules y Ónfale, Júpiter y Asteria y, por último, Júpiter y Leda⁵⁸³. Asimismo, más abajo, al final de la obra, en la cuarteta 55, Pantaleón insistirá sobre la misma idea: “Pero el amor atrevido / oi à tu beldad me postra, / haziendome de tus rayos / encendida mariposa”.

Así pues, el responsable último de la transformación de Júpiter en toro es Cupido. A partir de este momento, el autor madrileño se ciñe con más fidelidad a los versos ovidianos como veremos a continuación⁵⁸⁴. Así expresa la metamorfosis el madrileño: “Este pues vestir le hizo / la Xarameña marlota / candida mas que la nieve, / nada adusta, nada osca” (vv. 117-120); que se corresponde en Ovidio con *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850).

Por otro lado, también se apunta la posibilidad de que la sífilis pudo ser el motivo de su muerte; cf. Brown, *op. cit.* en la n. 574, pp. 7-8.

⁵⁸³ Sin embargo, según Ponce, los versos proceden del *Idilio II* de Mosco; asimismo, señala el paralelo intertextual entre estos versos y la *Fábula de Júpiter y Europa* de Villamediana (vv. 302-314), en los que presenta el siguiente catálogo de mitos: Alcides y Ónfale, Marte y Venus, Apolo y Dafne y Júpiter y Europa; o el dominio del amor sobre las aguas de Neptuno (vv. 294-301); cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 197 (vv. 101, 105 y 108).

⁵⁸⁴ Así lo advierte Ponce en sus notas señalando los paralelos intertextuales con la fuente latina, con los que coincidimos, cf. *op. cit.* en la n. 574, 2003, pp. 199-201.

Desde luego, “candida mas que la nieve” (v. 119) recoge todas las alusiones al blancor del toro hechas por el romano: *Quippe color niuis est, candida [...] ora, latus [...] niueum* (*Met.*, II, 852, 861 y 865 respectivamente). Además, Ponce apunta que “nada adusta, nada osca” (v. 120), donde se refleja la mansedumbre de la bestia, podría ser un eco del verso latino con contenido semejante: *nullae in fronte minae nec formidabile lumen* (*Met.*, II, 857)⁵⁸⁵. Las alusiones al sosiego del toro en el español no acaban ahí: “el toro es Iuan de bue[n] alma / sin intención maliciosa” (vv. 139-140), del mismo modo que en Ovidio también hay alguna otra: *pacem uultus habet, proelia nulla minetur, mitem* (*Met.*, II, 858, 859, 860, respectivamente).

Los mugidos de Júpiter mezclado con el hato de Agénor también son reproducidos por Pantaleón: “I desviandose lento / el Dios mugiente, de todas / las reses” (vv. 121-123); que en el de Sulmona, según Ponce, recogen *mixtusque iuuencis / mugit* (*Met.*, II, 850-851)⁵⁸⁶. A nuestro juicio, la reminiscencia va un poco más allá, hasta *et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 851). Seguramente porque “desviandose lento” (v. 121) deba ser considerado una paráfrasis del verbo *obambulo*, que con su significado de “vagar” viene a tener la misma semántica.

Finalmente, encontramos al toro allegado a la princesa en la orilla del mar en la cuarteta 32. Es muy sugerente la explicación de Ponce sobre “henos rumeando” (v. 128), que lo relaciona con el dicho *Foenum esse* (“comer heno”), de aplicación a las personas de cortas entendederas⁵⁸⁷. Con lo que el dios sería un sandio. Esta interpretación, unida a “Ninfa bella” (v. 127), es decir, una “prostituta” en germanía, y a “boba” (v. 138), hace que la caracterización de ambos protagonistas no sea en absoluto condescendiente y alcance un alto grado burlesco.

⁵⁸⁵ Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 199 (v. 120).

⁵⁸⁶ Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 199 (v. 121).

⁵⁸⁷ Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 199-200 (v. 128).

En el episodio del acercamiento, uno de los motivos es la coronación del dios con una guirnalda de flores. En Pantaleón: “puso en los cuernos del bruto / vna guirnalda de rosas” (vv. 135-136); que recoge en Ovidio: *modo cornua sertis / inpedienda nouis* (*Met.*, II, 867-868). Igualmente, el toro, para ganarse la total confianza de la muchacha, se revuelca por la arena de la playa. En Ovidio: *nunc latus in fulvis niueum deponit arenis* (*Met.*, II, 865); y en Pantaleón: “Echòse Iove a la orilla / del mar”. Finalmente, el español recuerda las caricias de la princesa y los besos del buey a sus manos: “En los cuernos i el hozico / puso su mano, i besola con beso el toro de paz”; reflejo bastante abreviado en Ovidio de *sed quamuis mitem metuit contingere primo: / mox adit et flores ad candida porrigit ora. / Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas, / oscula dat manibus* (*Met.*, II, 860-863) por un lado; y por otro de *paulatimque metu dempto modo pectora praebet / uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis / inpedienda nouis* (*Met.*, II, 866-868). Y, tras las caricias y la coronación, finalmente, la muchacha fiada se monta en la grupa del seductor. Pantaleón de Ribera, se anticipa a Ovidio, y la describe sobre el toro antes de que éste penetre inadvertidamente en el mar, pero utiliza como referente la imagen con que el romano la presenta en medio de la travesía marina: “Del derecho cuerno asida / fiò sus nalgas hermosas / a su espalda, i la otra mano / asiò tenaz de la cola”; chiste erótico y contraiconológico, como muy bien observa Ponce⁵⁸⁸; tomando los siguientes modelos ovidianos: *dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes* (*Met.*, II, 874-875); y *illa iubam dextra, laeva retinebat amictus* (*Fast.*, V, 607).

Las cuartetos 38-41 se refieren a la travesía rumbo a Creta emprendida por el dios toro tras conseguir que Europa se suba a su lomo. Aunque el episodio se encuentra en la misma disposición en que lo escribió Ovidio, es simplemente enunciado y no hay paralelos intertextuales. Estos versos están asombrosamente plenos de conceptos que deben ser interpretados como jocosidades salaces, como es una de las características de este género de

⁵⁸⁸ Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 201 (vv. 145 y 148).

fábulas; hasta tal punto que debemos entender que, según Pantaleón, Júpiter anticipó su unión con Europa en la misma travesía⁵⁸⁹.

En ocasiones es característico de las fábulas barrocas con nuestro tema incorporar tras la travesía un discurso de Júpiter en el que muestra su identidad y poder e intenta convencer a la doncella de que se acomode a su situación mostrando la docilidad necesaria a sus intentos. Sobre esta *suasoria*, y las de otros textos, no cabe duda de que su origen está en las *Metamorfosis* de Ovidio, en concreto en el mito de Dafne, como venimos repitiendo; asimismo, la influencia de otros textos, como la *Oda*, III, 27, de Horacio, o las mismas *Heroidas* o incluso el mismo teatro español, es más que posible. No obstante, es Pantaleón de Ribera el primero que lo plasma en una recreación del mito de Europa, dando así origen a un motivo que en el *Barroco* no hará más que crecer tanto en el estilo jocoso como en el grave. A veces, este discurso se convierte en diálogo entre ambos personajes. En nuestro caso el discurso abarca las cuartetas 42-56 (vv. 165-224). Y comienza por el refrán “Hablò el buei, i dixo mu” (v. 165), que, aplicado al dios, refuerza su caracterización como un necio⁵⁹⁰. En los versos de la siguiente cuarteta el dios se presenta: “Aquel dios del sacro Olimpo / soi, que colerico tona / rayos soberbios al mundo / quando arrogante me enoja” (vv. 169-172); los cuales nos parecen evocación de *ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis / ignibus armata est, qui nutu concutit orbem* (*Met.*, II, 848-849)⁵⁹¹. Los versos siguientes (vv. 173- 216) sirven al dios para manifestar su poder. Como ejemplo sirva la cuarteta 54: “Todas [Venus, Minerva y Juno] acción de mi mano / son hermosissimas, i todas, / quando me nombran, se quitan / urbanamente la gorra” (vv. 213-216); en la que el chiste está en el anacronismo. Sin embargo, en los siguientes cuatro versos, confiesa estar sometido al dios amor, como ya hemos comentado más arriba; y en los últimos cuatro, con los que cierra su parlamento exhorta a la princesa a disfrutar del día: “Logra tu edad juvenil, / tus felices años logra, / que no son de despreciar / buen tallazo i buena bolsa”

⁵⁸⁹ Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 202-203. Merece la pena leer los comentarios de este crítico al respecto.

⁵⁹⁰ Sobre la habitual utilización de este refrán en el Siglo de Oro con la misma intención, por ejemplo, en Lope y Quevedo, cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 203 (v. 165).

(vv. 221-224); en una muestra clara del tópico del *carpe diem* utilizado de forma burlesca, muy alejada del tono filosófico horaciano, tanto por la alusión sexual como por la crematística.

Finalmente, en la última estrofa, el autor vuelve a la fuente latina. Dice Pantaleón: Desnudose de la piel / de Toro, i nupciales bodas / con la señora celebra / da[n]do nombre a nuestra Europa. Ello es un reflejo de *Iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat Dictaeaque rura tenebat* (*Met.*, III, 1-2); y de *litoribus tactis stabat sine cornibus ullis / Iuppiter inque deum de bove versus erat. / taurus init caelum: te, Sidoni, Iuppiter implet, / parsque tuum terrae tertia nomen habet* (*Fast.*, V, 616-618).

En definitiva, nos encontramos ante una fábula burlesca de gran riqueza que recoge todos los elementos burlescos propios de su género, el anacronismo, el chiste erótico, la desmitificación, arte menor. Junto al claro uso de motivos ovidianos seleccionados por el poeta y manteniendo el esquema básico del mito según lo trazó Ovidio, nos encontramos con otros elementos añadidos que se van a convertir en constituyentes básicos de estas fábulas en el Barroco, transformando su estructura y su contenido: la presencia de Cupido y los parlamentos de los protagonistas.

2.3.9 Antonio Gual

Prosiguiendo con nuestra investigación, nos centraremos de nuevo en la épica, en un segundo texto de este género que hemos encontrado tras el de Espínola y Torres. Un poema épico de estilo culterano, compuesto en cien octavas, cuyo título es *El Cadmo*, publicado por Antonio Gual (1594-1655) en Nápoles en 1639, en la imprenta de Egidio Longo y dedicado al Duque de Medina de las Torres, virrey de Nápoles. Esta obra se inspiró en el comienzo del libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque en ocasiones se aparte del

⁵⁹¹ Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 574, 2003, p. 204 (v. 169).

original⁵⁹². Como su título indica, relata el peregrinaje de Cadmo buscando a Europa tras su rapto. Aunque el personaje central del poema es Cadmo, el hecho que desencadena su peregrinación es la desaparición de su hermana y el mandato que le da su padre posteriormente en la octava décimo cuarta (vv. 105-112): buscarla y no volver sin ella. Estrofa que destacamos por ser manifiesta la influencia de fray Luis de León por el uso del asíndeton aplicado a la geografía y a la presteza. Ordena Agénor:

14

Penetra al denso globo las entrañas, 105
 desenbuelue a las nubes los rebuxos;
 visita las regiones mas estrañas,
 donde nieguen los astros sus influxos.
 Discurre el llano, trepa las montañas,
 obserua de Neptuno los refluxos; 110
 exsamina la gruta, que le beue,
 y a boluer sin Europa no te atreue⁵⁹³.

Todo ello aparece en los preliminares del poema de Gual, y, en virtud de esta relación fraternal y de que Europa es el motor de la búsqueda de su hermano, la peripecia de ésta también está presente en el poema.

Pero Gual nos sorprende gratamente y nos ofrece novedades que no habíamos encontrado hasta ahora en el tratamiento de nuestros protagonistas, así como del mito.

En primer lugar, el poeta no recrea los versos del libro II de las *Metamorfosis*, aunque hace referencia al mito según lo conocemos en dos octavas (estrs. 7-8):

⁵⁹² Cf. M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, VII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, p. 305; y también Antonio Gual, *El Cadmo y La Oronta*, ed. facsímil de M. I. López Bascuñana, Barcelona, Conselleria d'Educació i Cultura de les Illes Balears-José L. de Olañeta, 1985, p. 82.

⁵⁹³ Cf. López, *op. cit.* en la nota anterior. Citaremos por el número de verso o de estrofa por no estar paginado el libro.

7

Llora Agenor, del alma generosa
 la mas preciosa parte diuidida, 50
 o nunca fuera Europa tan hermosa
 o en los riesgos de amor mas preuenida.
 Europa la ocasión fue peligrosa
 al enojo paterno concedida
 la que en Fenicios campos con sus ojos 55
 a Deidad que venció rindió despojos.

8

Ocultà està de Ioue, al ofendido
 anciano secessor del fuerte Belo,
 indigno al Numen el disfraz mentido
 del lunado vaxel, que surca el Cielo: 60
 a Creta el bello robo conduzido,
 por quien de luz matiza el sexto velo,
 y candida pureza profanada
 del Dios quexosa, la juzgò culpada.

Por supuesto, la influencia de Góngora se hace evidente en el cuarto verso de esta octava, que es reminiscencia de la *Soledad primera*⁵⁹⁴.

Por otro lado, nos encontramos por primera vez dos versos, el último par de la duodécima octava (vv. 95-96) en los que, por boca de Agénor, se manifiesta duda sobre la actitud de Europa ante el caso:

Europa ha sido aleue, v desdichada,
 no se si fugitiva, o si robada.

⁵⁹⁴ Cf. López, *op. cit.* en n. 592, p. 159.

Lo cual nos hace intuir que la princesa fenicia empieza a tomar un nuevo relieve, a adquirir un carácter más complejo para dejar de mostrarse como un personaje plano, siempre encuadrado en el mismo esquema: apenas caracterizado por su ingenuidad y su castidad violada. Acaso, esta nueva caracterización de la muchacha ya se intuya en el soneto de Lope, si aceptamos el tono ambiguo, malicioso, festivo, del epifonema final, según lo planteaba Pedraza.

En tercer lugar debemos destacar un grupo de octavas, el más importante por su extensión y por el alcance del sorprendente tratamiento que reciben los protagonistas. El texto dice así (estrs 26-39):

26

Ciudadana de vn bosque, triste Europa,
defensa contra llamas del estio,
baxo el dosel de repetida copa,
en las orlas hallò de vn claro rio.
De hijas de Pandiòn alada tropa
ocupa del lugar lo mas sombrío,
confundiendo, con dulce melodia,
las quexas de Tereo su armonia.

205

27

Sobre vn tapete, que matiza Flora,
recama el Sol, con oro de su frente,
y guarneçe de aljofares la Aurora,
su cielo reclinò la ninfa ausente.
De caxa de coral, donde athesora
pequeña forma de cristal viuiente,
sacò dos dices, que al surcar la espuma,
parecieron nouel canora pluma.

210

215

28

De poca seña Magestad sublime,
 si compelida no, solicitada,
 el que rayos flamigeros esgrime,
 rompe el zafiro de su azul morada. 220
 A nube voladora el hombro oprime
 acortando veloz, larga jornada,
 mas Europa, que al Dios su pecho niega,
 a las quexas, y llanto asi se entrega.

29

Si nunca la razon, hallò las puertas 225
 de los Orbes celestes, defendidas;
 si siempre la piedad las tuuo abiertas,
 a quexas de innocencias offendidas:
 como supremo Numen no despiertas
 a tantas de mi llanto repetidas, 230
 siendo mas natural en ti escucharlas,
 que en el mismo dolor articularlas?

30

Porque contra las iras amorosas
 no me muras el pecho de certeza?
 Oculten mi beldad ramas frondosas, 235
 el sagrado de Dafne a la belleza.
 Cruxa segunda vez Siringa hojosa,
 huyendo de otro Pan mayor fiereza;
 o ceñida, qual Phebe, verde coma,
 lloren mis ojos la fragante goma. 240

31

Hirieron sus accentos, los oydos,
 pero no la razon hallò constante

(de mas torpes desuelos suspendidos)
 alagos en piedad de Ioue amante.
 Antes, en ayre leue diuididos, 245
 vapores, que vaxel fueron volante,
 tomando puerto, en diuersion amena,
 asi, con queixas, aumentò su pena.

32

O tu, a la ingratitud horror terrible,
 a los riscos exemplo inimitable, 250
 qual Numen sollicitas apacible,
 a la Deidad suprema inexorable?
 Como a forma pasar quieres horrible,
 si en tu desden la gozas formidable?
 Cesen los ruegos, ya alcançò el deseo, 255
 los castigos de Aglauros, y Fineo.

33

Despoja la fiereza, que vestiste,
 viste la humanidad, que desnudaste;
 en vano lo supremo se resiste,
 logra prudente, el triunfo, que alcançaste; 260
 si en la opinion, el sacro honor consiste,
 con mi primer aliento le manchaste.
 Solo puedes boluerla sus candores,
 admitiendo de Ioue los fauores.

34

Tres veces, se ha vestido esta ribera, 265
 de raso verde el natural aliño,
 que sin arte texiò la Primavera,
 y otras tres aquel çerro, el blanco armiño:
 despues que tu, con mi Deidad seuera,
 destas seluas pisando el desaliño, 270

ni atiêdes al ardor, que el pecho inflama,
ni de mi diestra, a la Tonante llama.

35

En vano, de constante excelso nombre,
en tanta obstinación, hallar pretendes.
De injusta honestidad con el renombre, 275
mas que la ilustras, tu nobleza offendes.
Qual barbaro verà, sin que se asombre,
que a los corteses ruegos te defiendes
de suprema Deidad, cuyos intentos
quisieran preuenir los Elementos? 280

36

No, falta de poder, te busco afable;
amante tu aluedrio solícito;
reduzgame cortès, a lo tratable,
y Dios, a lo sufrido me permito.
De muger te acredite lo mudable, 285
pues en tu ser no viene a ser delito.
Mas la quiso dezir Iupiter, quando
a Cadmo viò por la montaña errando.

37

O quan inutilmente, à lo celeste
se opone lo mortal, o se resiste! 290
Carroza manda Ioue que se apreste,
de parda nube, que de luz se viste:
en ella (sin que el peso la moleste)
Europa sube, y se introduce triste,
que de zefiro fresco, al paso lento, 295
la margen desocupa, pisa el viento!

38

Las mexillas coral, los ojos fuego,
 sartas de ardiente aljofar la melena,
 el pecho palpitante, y sin sosiego,
 bañada en rosicler la faz serena, 300
 Cadmo, entre poluo discurriendo ciego,
 busca del valle la mojada arena,
 y al sonoro raudal, su ardiente fragua,
 le beue el curso, y le calienta el agua.

39

Templada en el cristal la frente hermosa, 305
 mas tardos los socorros de el aliento,
 mas sangriento el clauel, menos la rosa,
 ocupa de la margen verde asiento:
 y a la que le acompaña generosa
 nobleza de Fenicia vn rato atento, 310
 rendido a la porfia de la suerte,
 su intento le descifra de esta suerte.

Gual nada toma de Ovidio y nos presenta a una Europa que resiste las solicitudes de Júpiter y se lamenta pidiendo para conservar la virginidad una metamorfosis (estr. 29-30). Es especialmente significativa la segunda de estas dos octavas (vv. 233-240): “Porque contra las iras amorosas / No me muras el pecho de certeza? / Oculten mi beldad ramas frondosas, / El sagrado de Dafne a la belleza. / Cruxa segunda vez Siringa hojosa, / Huyendo de otro Pan mayor fiereza; / O ceñida, qual Phebe, verde coma, / Lloren mis ojos la fragante goma.”; pues pensamos que hacen referencia a las fábulas ovidianas más conocidas y recreadas. Así pues, si bien en este caso la imitación del sulmonés no existe, no deja de sentirse, bien que muy tangencialmente, su presencia en el texto, a través de estas alusiones y nos indica hasta qué punto su obra flotaba en el ambiente y había impregnado cualquier tratamiento mitológico, no sólo a través de imitaciones directas sino incluso en los textos que más se alejaban de sus versos, a través de lejanas y difusas alusiones. Pero,

mucho más contundentemente nos muestra la velada presencia del sulmonés en el texto la alusión a Aglauro (v. 256), mito anterior al de Europa en las *Metamorfosis* de Ovidio y no citado casualmente por Gual, sino porque, pensamos, tenía en mente el texto del romano. Otra reminiscencia ovidiana nos parece el primer verso del poema, en el cual Gual invita al Virrey de Nápoles, a quien dedica la obra, a olvidar por un momento la responsabilidad de los asuntos de estado y a solazarse con su *Cadmo*: “Ceda la magestad, lo graue ceda”, que pensamos que es un recuerdo, tal vez lejano, acaso no, de *non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor: sceptri grauitate relictæ* (*Met.*, II, 846-847), donde el sentido va en la misma dirección: el abandono de la calidad y la jerarquía en pos del placer. Sin embargo, empeñados en encontrar alguna conexión intertextual, podríamos señalar la siguiente: describe Gual a Júpiter con uno de sus atributos habituales: “El que rayos flamígeros esgrime” (v. 219) y “Ni de mi diestra, a la Tonante llama” (v. 272); que podrían venir en Ovidio de *cui dextra trisulcis / ignibus armata est* (*Met.*, II, 848-849); aunque, precisamente, por señalar un atributo común del dios, no podemos afirmar si procede de ese lugar o es un recurso tomado del acervo común sin relación con él.

Otra cosa podemos aventurar acerca del estado de ánimo de la princesa. Como vemos, Europa se queja de su desgracia: “A las queexas, y llanto así se entrega.” (v. 224); y se muestra enfadada: “Despoja la fiereza” (v. 257). El enfado y las quejas tal vez pudieran inspirarse en Horacio, que en su *Oda*, III, 27, nos presenta a una Europa en semejante estado.

Pero nuestro autor no sólo nos regala una Europa con diferente actitud, también nos presenta a un nuevo Júpiter, ardoroso, pero milagrosamente paciente, requiriendo cortésmente a la dura princesa, que durante tres años no ha consentido la consumación del amor (estr. 34): “Tres veces, se ha vestido esta ribera, / De raso verde el natural aliño, / Que sin arte texiò la Primavera, / Y otras tres aquel çerro, el blanco armiño: / Despues que tu, con mi Deidad seuera, / Destas seluas pisando el desaliño, / Ni atiêdes al ardor, que el pecho inflama, / Ni de mi diestra, a la Tonante llama.”; de tal modo que la crueldad de la divinidad queda mitigada por esta especie de miramiento y sorprendente y admirable paciencia en el rijoso dios.

La introducción del diálogo en la fábula nos parece provocada por un claro influjo del teatro barroco, a estas alturas del Siglo de Oro plenamente desarrollado en la sociedad española. Que no pudo ser resultado exclusivo del efecto de los textos clásicos sobre cuya evidente influencia acabamos de hablar, se ve en que, conocidos éstos antes, no surtieron tal efecto hasta precisamente este momento. Esta innovación del diálogo cuasi dramático entre el dios que requiere y la virgen que esquivo a partir de este momento se incorpora como un tópico a muchas de las fábulas posteriores.

Tras el parlamento de Júpiter aparece Cadmo buscando a su hermana: “Mas la quiso dezir Iupiter, quando / A Cadmo viò por la montaña errando.” (vv. 287-288); momento en que el dios apareja una carroza con la que aparta su presa del príncipe. Es curioso que la carroza con la que el dios sustrae a Europa de la vista de Cadmo sea una nube (vv. 291-292): “Carroza manda Ioue que se apreste, / De parda nube, que de luz se viste”. Es posible que la nube encubridora esté inspirada en el mito de Ío, que igualmente es cubierta por una nube por Júpiter para que, en este caso, no los descubra Juno.

A partir de este punto, el poeta abandona a Júpiter y Europa y se centra en las peripecias de Cadmo, que se da por vencido y renuncia a la búsqueda de su hermana dirigiéndose a sus compañeros en términos que recuerdan claramente a Virgilio (v. 313): “Testigos sois, o fieles compañeros”.

Las conclusiones que extraemos de este texto también son de diversa índole. En primer lugar, en virtud de que el mito es utilizado por el poeta sin que medie imitación alguna de la fuente que estudiamos (pues renuncia a toda conexión con Ovidio, nada hay de los episodios y motivos habituales, ni de su estructura, ni tan siquiera el mito es el núcleo central del argumento del relato), debemos considerar que Gual enriquece la fábula aportando nuevas situaciones y contenidos con sus versos. Esas aportaciones se resumen así: ofrece otra versión de lo ocurrido tras la travesía marina, pues no se consuma la unión con el dios; y cambia la actitud de Europa (tal vez por influencia de textos clásicos como

los de Mosco, Horacio) y Júpiter, que se muestra paciente; presenta a ambos personajes en un diálogo (por influencia de Mosco, Horacio, Ovidio y el teatro clásico y barroco).

En cuanto a lo ocurrido tras el arribo a Creta, el poeta se permite por primera vez variar la versión ovidiana del mito y disponer que Europa no sea violada por un Júpiter que se contiene y que intenta, tras raptar, conquistar pero no vencer. Este cambio del mito lo pone al servicio de la narración posterior, siendo su función apoyar el ulterior argumento. Efectivamente, la tardanza de tres años a la que hacíamos referencia más arriba apuntala la credibilidad del argumento: resulta más verosímil que Cadmo se dé por vencido y renuncie a su hermana e inicie un nuevo ciclo si de por medio ha corrido al menos tal período de tiempo de árdua búsqueda por diferentes tierras.

Ya nos hemos referido también a los contornos que la personalidad de Europa va adquiriendo. Si con Lope tomaba la palabra para exhalar un lamento, tres décadas más tarde ya es capaz de elaborar un largo discurso donde se manifiesta una voluntad y pensamiento firmes y autónomos. Hasta tal punto ha crecido el personaje que es capaz de hacer lo que ninguna de las anteriores Europas hizo: decir no y oponerse y rechazar al dios. Es decir, abandonar su papel pasivo dentro de la historia. A la vez, debemos fijarnos en Júpiter, que también cambia radicalmente su manera de actuar. Si en la versión tradicional viola a Europa tras llegar a Creta, en esta versión se muestra cual caballero de comedia que ronda a su dama. Es decir de cruel, pasa a galán, seguramente también por influencia del teatro. Es muy interesante el diálogo, que también se dará en otros autores españoles.

Finalmente, aunque el mito no sea el centro del texto, éste ocupa un lugar destacado y no accesorio dentro de él, pues es el desencadenante de la acción posterior.

Así pues, la conclusión de todo esto es que estamos ante un autor enriquecedor, novedoso, donde la ruptura con el tradicional tratamiento ovidiano del mito que se venía dando es evidente; si bien (no así en las estrofas referidas a Europa, que nos parecen vistosas) por la recargada imitación del estilo gongorino en algunos pasajes, su lectura hoy en día se nos torna dificultosa cuando menos.

2.3.10. Francisco de Quevedo

También Quevedo (1580-1645) se acerca desde un punto de vista burlesco⁵⁹⁵, como es habitual en el Barroco y en el mismo poeta, al episodio mitológico que tratamos. El texto de don Francisco es un fragmento del romance cuyo título es *Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos*⁵⁹⁶. Según Keeble el tratamiento burlesco de este mito fue, junto con el de Dánae, el más popular del momento⁵⁹⁷. En cuanto a la fecha de composición del poema, no la conocemos, pero ya se publicó en 1648 en la primera edición de los poemas de Quevedo⁵⁹⁸. En sus versos, Quevedo se dirige a una tal “Anilla” (ya es síntoma de la intención del poeta que la nombre por el diminutivo) para manifestarle que ejerce sobre él tal o mayor poder que otras mujeres sobre algunos grandes enamorados como Sansón, Hércules, Apolo, Júpiter o Paris; y que su valía es mayor que la de Venus, Juno o Atenea. Tal hipérbole también es sintomática del tono del poema. Pero además la alabanza de la dama no mantiene un tono amoroso sublime ni cortés, a lo largo de todo el poema la enumeración de sus inigualables cualidades no tiene por objeto sólo la constatación de sus efectos sobre sus admiradores, sino el chiste y el realce de las ventajas mundanas que pueden proporcionarle tales cualidades; todo muy de la vida y sin ninguna relación con el amor profundo. Por ejemplo (vv. 297-300):

“Los botes de tu mirar

⁵⁹⁵ Para el origen del tratamiento burlesco de la mitología en España cf. T. W. Keeble, “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *Estudios Clásicos*, 13 (1969) 83-96. En resumen expone que tuvo sus inicios ya en el siglo XVI y que floreció en el XVII. Básicamente se produjo por agotamiento y hastío de las imitaciones renacentistas puramente literarias y por el cambio espiritual que se dio en el paulatino tránsito del *Renacimiento* al *Barroco*, que supuso una nueva forma de contemplar, desde un punto de vista escéptico, la mitología y el mundo clásico en general.

⁵⁹⁶ Se ocupa de los procedimientos burlescos utilizados por Quevedo en este romance S. Guerrero Salazar, *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 372-403; nuestro fragmento en concreto es estudiado en las pp. 392-399.

⁵⁹⁷ Cf. T. W. Keeble, “Some mythological figures in Golden Age satire and burlesque”, *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (1948) 238-246, p. 243.

⁵⁹⁸ Cf. Blecua, I, *op. cit.* en la n. 525, p. 46.

no hay corazón que no rompan,
ni talego que no chupen
ni joyero que no sorban”⁵⁹⁹. 300

No es de extrañar este tono, pues la musa de que Quevedo se va a servir es, como nos anuncia en el verso tres del poema, “cultipicaña”, neologismo cuyo segundo término “picaña” significa “buscona”⁶⁰⁰.

Cuando nos encontramos con la figura de Júpiter, el poeta se detiene en el habitual catálogo de sus múltiples aventuras amorosas y hace referencia a alguna de sus conquistas: Dánae, Leda y, finalmente, Europa. El texto donde aparece ésta última dice así:

Convirtiósse en “¡Hucho-ho!”
el mismo dios por Europa:
que se convirtió más veces
que una mujer pecadora.
Y con su moño de cuernos 225
y con su cabeza hosca,
con su nuca y pata hendida
(muy toro en las demás cosas),
junto toro y toreador
(¡quién vio cosa tan impropia!), 230
para ponerla el rejón,
a la muchacha retoza.
Ella, que era agradecida
de sofaldos y lisonjas,
en vez de arrojarle capas, 235
sus propias faldas le arroja.
Mujer que, por pasearse,
en un toro se acomoda,
¿qué hiciera por ir al Prado,
hartándose de carroza? 240

⁵⁹⁹ Cf. Francisco de Quevedo, *Obra poética*, II, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999, p. 249.

⁶⁰⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 596, p. 372.

El dios Toro, como bobo,
 del mar se llegó a las ondas,
 y dejando atrás la orilla,
 empezó a tomar la boga.
 Hízose nave cornuda, 245
 hizo la cabeza popa,
 de sus cabellos la vela,
 y de sus ancas la proa.
 El mar, alcabueete entonces,
 hizo colchones las olas; 250
 que ya, por padre de Venus,
 le tocaba la coraza.
 Porque no se marease,
 enderezó su corcova
 la mareta, y esclavina 255
 pareció la orilla en conchas.
 Neptuno, en viéndolos, dijo
 a gritos: “¡Ande la loza!”:
 que la loza, en los refranes,
 las piernas nunca las dobla. 260
 Tomó tierra en una isla,
 y luego en tierra tomóla,
 y con huéspedes y güesos
 dejó el vientre a la chicota.
 Pues si por una gabacha, 265
 entre vaca y entre tora,
 el grande Júpiter brama,
 a riesgo de que le corran,
 por ti, que retas los signos
 con los que cierce tu cofia, 270
 cuyo talle y cuyo brío
 no es nísperos lo que mondan,
 convertiréme en ceniza,
 pues tus soles me abochornan,
 aunque el miércoles Corvillo 275

entre las cejas me ponga⁶⁰¹.

Y como podemos ver, el genial poeta recurre al mito ovidiano sin imitar los motivos que le ofrece. Eso no quiere decir que no reconozcamos la estructura de la fuente ni que no haya referencias claras a éstos entre los comentarios de tono jocoso que Quevedo distribuye aquí y allá. A continuación intentaremos reconocerlas.

La transformación en toro. Efectivamente, nuestro texto comienza por la transformación del dios (vv. 221-222): “Convirtiósse en ‘¡Hucho-ho!’ / el mismo dios por Europa”; que se refiere a *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850). Con respecto a la expresión “¡Hucho-ho!”, era el grito que se usaba para llamar a los toros, y nos avisa del tono burlesco del poema⁶⁰².

Segundo, la descripción de la bestia: “y con su moño de cuernos / y con su cabeza hosca, / con su nuca y pata hendida / (muy toro en las demás cosas)” (vv. 225-228). Es una descripción realista del animal que en nada recuerda las hasta ahora vistas. Quevedo sigue la estructura del mito, pero desde un punto de vista radicalmente diferente a Ovidio. Como muestra Guerrero, el autor madrileño busca en la descripción realista la burla por contraste con las descripciones míticas idealizadas del toro dios, de tal modo que cada término que emplea contiene una carga paródica: el “moño” era una peluca, por lo que el toro tiene cuernos postizos; la “cabeza hosca” se opone a los versos ovidianos que presentan el aspecto pacífico del animal⁶⁰³.

El abandono de la majestad. En los versos: “junto toro y toreador (¡quién vio cosa tan impropia!)” (vv. 229-230), la exclamación podría recoger (lo sugerimos con toda la prevención para no ejercer una hipercrítica sin el apoyo de un paralelo intertextual claro) el sentido de *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-

⁶⁰¹ Cf. Blecua, II, *op. cit.* en la n. 599, pp. 242-249.

⁶⁰² Cf. *op. cit.* en la n. 596, p. 393.

⁶⁰³ Cf. *op. cit.* en la n. 596, p. 394.

847). Y, a la vez, como dice Guerrero, también contiene connotaciones eróticas y burlescas, pues Júpiter es a la vez “toro” y “toreador” por someterse y engañar a Europa y por engañar a Juno⁶⁰⁴. Así pues, el poeta es capaz de aludir a la tradición a la que se está refiriendo y de apartarse y burlarse del mito sirviéndose del procedimiento del doble sentido del cual es un maestro. Tal vez asome el mismo motivo de la pérdida del decoro en “el grande Júpiter brama, / a riesgo de que le corran” (vv. 267-268); y sin duda está la imagen del toro mugiendo a causa de su deseo y para llamar la atención de la princesa, que recoge de Ovidio *mixtusque iuuencis / mugit* (*Met.*, II, 850-851).

En cuarto lugar, el episodio del acercamiento. La siguiente serie de versos (vv. 229-240), que se monta en paralelo al episodio de las *Metamorfosis* (II, 858-869), alude a los juegos de la princesa con el toro hasta que se sube sobre él: “a la muchacha retoza” (v. 232) explicita claramente la actitud del toro; y en el verso siguiente, “lisonjas” se refiere también a los halagos que el dios hace a la niña (v. 234). Tras esto, Quevedo debería haber proseguido por el motivo ovidiano en que Europa, ya fiada, ofrece flores a Júpiter. Pero se desvía del modelo, y Anilla, que no es nada tímida, no se las da como en versiones anteriores, sino que le arroja las faldas: “en vez de arrojarle capas, / sus propias faldas le arroja” (vv. 235-236). El procedimiento burlesco utilizado aquí por el poeta madrileño se apoya en la actualización desmitificadora basada en el juego de toros y en la alusión a la ligereza de la joven que, en vez de evitar al dios echándole la capa, por el contrario, se le entrega arrojándole las faldas. Otra explicación es compatible y muy posible y no desmentiría el carácter burlesco del poema: que “sus propias faldas le arroja” sea una alusión o una variante de la expresión “levantarse las aldas”, cuyo significado simbólico, utilizado en la poesía del Siglo de Oro, es el de la permisividad sexual⁶⁰⁵.

⁶⁰⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 596, p. 394.

⁶⁰⁵ Sobre el origen de este giro, cf. A. J. Traver Vera, “El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España”, *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 11 (1996) 211-234, pp. 222-223.

Quinto, la insensible aproximación al mar (vv. 241-244): “El dios Toro, como bobo, del mar se llegó a las ondas, / y dejando atrás la orilla, / empezó a tomar la boga”; que en las *Metamorfosis* ocupa cuatro versos (II, 870-874); el paralelo intertextual es nulo; el único punto en común entre ambos textos es que los dos reflejan cómo el dios disimuladamente se acerca al mar con su descuidada carga.

La travesía hasta Creta en Quevedo (vv. 245-260) es invención original de éste y tampoco se apoya en el modelo ovidiano. Sobre los versos que se refieren a la calma del mar durante la jornada marina (vv. 249-260) y la posibilidad de que se inspiren en Luciano, propuesta por López Gutiérrez ya hemos expresado nuestra opinión más arriba⁶⁰⁶.

Y, acto seguido, en tierra de Creta ya, sin que podamos establecer paralelo alguno, el autor español se acuerda de la materia de los *Fastos* (V, 615-618) para cerrar su versión del mito aludiendo a la violación y embarazo de Europa (vv. 261-264): “Tomó tierra en una isla, / y luego en tierra tomóla, / y con huéspedes y güesos / dejó el vientre a la chicota”. Así pues, como en tantas ocasiones, es difícil saber si la información de los *Fastos* parte de esta obra o de cualquier otra fuente.

Los últimos diez versos que hemos reproducido, no están propiamente en relación con el mito, pero nos ha parecido bien traerlos a cuenta de que expresan, como decíamos arriba, los efectos que la dama produce en el poeta, lugar del cual surge la fábula como ejemplo.

El fragmento no intenta adaptarse formalmente a la fuente. Al revés, tomando el argumento de la fábula, la desarrolla de forma jocosa respetando únicamente el esqueleto de la historia, pero sin ajustarse a todos los motivos y secuencias que observábamos en Ovidio. Como Timoneda, Quevedo ha realizado una síntesis simplificadora de la fuente, pero cargada de ironía creadora original.

⁶⁰⁶ Cf. p. 392 de esta tesis.

Como ocurría en Aldana, encontramos la referencia a Júpiter y Europa insertada en una composición mayor con la función de ejemplo.

Por otro lado, como se puede ver, nos basta este fragmento para comprender que el tono es irreverente, que el poeta se sirve del mito como hilo conductor de lo burlesco y lo satírico para atacar el mito y el género que lo utiliza. La ironía y la burla rebajan una princesa a mozuela ligera de cascos. Estamos ante un claro ejemplo de desmitificación, el ser mitológico se ha convertido en persona real. Y en cuanto se baja del mundo de la fantasía a la realidad, no sólo se está desmitificando, también se racionaliza tanto el personaje como el mito al que pertenece. También puede abordar Quevedo la crítica de este género de composiciones: el fragmento se centra en el tema de los efectos amorosos que produce doña Anilla, y para presentarlos elige ejemplos mitológicos; el plan es muy semejante al de las octavas de Aldana; pero mientras que en el renacentista la orientación es seria e idealista, en el barroco es burlesca y realista; seguramente Quevedo quería satirizar precisamente todo este quehacer poético, burlarse de los ejemplos mitológicos que ilustraban ciertas ideas en los poemas cultos. Por último, no deja de traslucirse en ciertos comentarios jocosos la sátira social o de ideología machista: “Mujer que, por pasearse, / en un toro se acomoda, / ¿qué hiciera por ir al Prado, / hartándose de carroza?” (vv. 237-240).

Se afirma que el siglo XX es el de la desmitificación de los mitos. Efectivamente, en él se da la reinterpretación actualizadora que contempla al mito y sus personajes desde diferentes ópticas. Fuera como fuese, si el siglo XX lleva esta etiqueta, nos parece que acaso con mayor motivo puede llevarla el *Siglo de Oro*, pues junto con la idealización de los modelos clásicos se ejercita desde muy pronto una desmitificación burlesca muy profunda: en Hurtado de Mendoza Venus es una vulgar prostituta, para Quevedo Europa es una muchacha ligera de cascos, y Góngora, por poner otro ejemplo, destroza la fábula de Hero y Leandro. En este sentido, la modernidad de la poesía barroca se adelanta a la de la contemporánea sin ninguna duda.

2.3.11. Jerónimo de Cáncer y Velasco

Aunque en la introducción de este trabajo hemos declarado que no nos ocuparíamos de las alusiones al mito. Por ser la que vamos a presentar a continuación, nos parece, un caso extraordinario, hemos decidido traerla aquí, pues es una muestra de cómo un motivo suelto inspirado en la fábula ovidiana, nos referimos a la descripción del toro, fue aprovechado y conjugado con otros materiales de origen hispano. Esta contaminación entre la fuente clásica y las adiciones de la poética barroca se constituye en una constante de la literatura española de este momento.

Jerónimo de Cáncer y Velasco (ca. 1570/1605-1655) publicó en 1651 el libro titulado *Obras varias*⁶⁰⁷, que contiene la *Fábula del Minotauro*⁶⁰⁸, veintinueve octavas en las que se narra la pasión de Pasífae por un toro, y la consiguiente historia del Minotauro. Pero, aunque el tema central de la fábula esté en relación con el ciclo de Minos y Teseo, el poeta, al presentar el escenario donde se desarrolla su historia, recuerda a Europa en la primera octava de la fábula:

Escollo artificial que al Mar Egeo
burla tantos embates uno a uno,
Creta feliz se ve, pensil hibleo,
si no alegre alquería de Neptuno,
cuna de Jove y puerto a su deseo, 5
donde tálamo halló más oportuno
la robada deidad, que en bruta popa

⁶⁰⁷ Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651.

⁶⁰⁸ Que es estudiada por Cossío, *cf. op. cit.* en la n. 2, II, pp. 33-36; y recientemente ha despertado la atención de otros dos trabajos: Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. de R. Solera López, Zaragoza-Huesca, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2005, pp. 290-300 y 583-589; y Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Poesía completa*, ed. de J. C. González Maya, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 82-84 y 379-387.

fió su nombre y su hermosura Europa⁶⁰⁹.

Pues bien, en la tercera octava el autor nos describe al toro que desata la pasión de Pasífae, al padre del Minotauro:

Un bruto airoso, cuya piel manchada
pudo servir de nave a Europa bella,
toro galán que, honor de la vacada,
altivo entre los otros se descuella: 20
corto de cuello, frente levantada,
breve de asta y de ceñida huella,
de vista inquieta y de feroz postura,
que también en lo fiero ay hermosura⁶¹⁰.

Nos parecen significativos los primeros versos de la octava que, relacionados con el mito que nos ocupa, señalan en el sentido que marcamos y nos hacen pensar que Cáncer y Velasco bien pudo tener en mente la descripción del toro ovidiano al componer esta octava. El tercer y cuarto verso nos presenta al toro “entre los otros”, como *mixtusque iuuencis* (*Met.*, II, 850) estuvo el de Ovidio. Con respecto a los cuatro últimos versos, que describen el toro de Pasífae, creemos que “corto cuello” es reminiscencia de *colla toris extant* (*Met.*, II, 854); y que “breve asta” se corresponde con *cornua parua* (*Met.*, II, 855). Y tras la descripción de algunas partes físicas del animal, Cáncer y Velasco, como Ovidio, pasa a centrarse en la mirada del bruto. Ésta, como es natural, no va a reflejar la paz del toro-dios Júpiter, pues es el padre del monstruoso Minotauro. Pero lo importante no es esto, sino que ambas descripciones siguen el mismo modelo y esquema: características físicas primero, la mirada como espejo del alma después. En Ovidio la secuencia es blancor, cuello, papada, cuernos y mirada pacífica. Cáncer y Velasco se olvida de la blancura de la piel, que cambia por “piel manchada” (v. 17)⁶¹¹ y la papada, pero se centra en el cuello, en los cuernos y en

⁶⁰⁹ Cf. Solera, *op. cit.* en la nota superior, p. 290.

⁶¹⁰ Cf. Solera, *op. cit.* en la n. 608, p. 291.

⁶¹¹ Solera indica que “piel manchada” tal vez esté tomado de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora; cf. *op. cit.* en la n. 608, p. 586. González da la siguiente explicación sobre su significado: la “piel manchada”

la mirada feroz. Incluso la alusión del último verso (v. 24) a la hermosura que hay en la fiereza está perfilada por contraposición sobre la belleza y mansedumbre del toro de Europa. Tales coincidencias nos parecen suficiente indicio como para proponer que el modelo de la descripción del toro de Pasífae en el español es el toro de Europa de Ovidio. Así pues, estaríamos ante la utilización de la écfrasis de éste como un tópico para describir cualquier toro. Este hecho indica que la influencia de este motivo concreto fue más allá de lo relativo a la recreación de la fábula misma.

Nos interesa en tercer lugar la cuarta octava de la fábula:

Pasife vio y, de humana desmentida,	25
rompiendo leyes a naturaleza,	
quedó al deseo irracional vencida,	
infamando su ser y su belleza:	
ya obliga al bruto con la piel mentida,	
ya ejecuta su bárbara torpeza.	
¡Oh, cuánta ceguedad que le concedo,	
pues halló amor adonde todos miedo!	⁶¹²

Creemos que en este lugar también puede haber varios guiños al modelo ovidiano del mito de Júpiter y Europa: “humana desmentida” (v. 25) conectaría con la transformación de Júpiter en toro; “infamando su ser y su belleza” (v. 28) recordaría la sentencia en que se determina que majestad y amor no pueden estar juntas y que el dios o en este caso la reina abandonan su honor; “piel mentida” (v. 29) vuelve al motivo de la transformación del dios en toro, al concepto mismo de engaño amoroso, esta vez realizado por un mortal a una bestia sagrada, y, por supuesto, es una clara influencia gongorina que recuerda el comienzo de la *Primera Soledad*⁶¹³: “el mentido robador de Europa”; que entronca con el mito que venimos estudiando.

indica el color blanco, pues el color habitual de los toros es el negro, así pues la piel negra del toro estaría manchada de blanco; *cf. op. cit.* en la n. 608, p. 380.

⁶¹² *Cf. Solera, op. cit.* en la n. 608, pp. 291-292.

⁶¹³ *Cf. Solera, op. cit.* en la n. 608, p. 586.

Por tanto, pensamos que en estos versos de Cáncer bien pudo subyacer en su pensamiento el hipotexto ovidiano; y tendríamos un ejemplo de utilización de un hipotexto como modelo para elaborar un nuevo texto sin relación argumental con el anterior.

2.3.12. José Zaporta

La mitología en el Barroco, como venimos viendo, se cultiva con dos estilos contrapuestos: uno burlesco, satírico; el otro, serio, culto y, en ocasiones, complejo, retórico y preciosista, cuyo alambicado estilo puede alcanzar grados extremos de oscuridad en la tendencia que se ha dado en llamar culteranismo. La última composición de estilo grave que hemos hallado en el siglo XVII es ésta que a continuación estudiaremos del poeta zaragozano don José Zaporta. El poema, titulado *Fábula de Júpiter y Europa*, está integrado en una antología recogida por don José Alfay titulada *Poesias varias de grandes ingenios españoles*, que fue publicada en Zaragoza en 1654. Y es una extensa composición integrada por setenta décimas al estilo conceptista de Calderón⁶¹⁴ de sencilla y no difícil lectura en general. Los versos son éstos:

1

Oh tú, que Mecenas mío	
tanto ha que ser deseas;	
tú, que heredaste de Eneas	
las decisorias de Pío;	
tú, cuya estudiosa Clío	5
de ser única blasona;	
tú, al fin, a quien la corona	
el dios del Pindo previene	
por gloria de la Hipocrene,	
por honor de la Helicon,	10

⁶¹⁴ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, II, p. 200.

2

oye a Europa que, oprimiendo
 la cerviz de un dios, navega;
 oye a Júpiter que llega
 golfos de cristal midiendo;
 a Creta oye, que habiendo 15
 parado, según la historia,
 porque del amor la gloria
 no se frustrase al abrigo
 de un árbol; pero esto, amigo,
 baste por dedicatoria. 20

3

Nació Europa, ninfa bella,
 heredera de Agenor,
 del cielo radiante flor,
 del prado purpúrea estrella.
 De las Gracias corrió en ella 25
 el terno tan viento en popa,
 que vistiendo tiria ropa
 de fenicia majestad,
 sino sol, era deidad
 entre ninfas, Europa. 30

4

Azul sandalia guarnece
 de nieve hermosura tanta,
 que si una flor su planta
 maltrata, muchas florece:
 ¡qué primores no le ofrece 35
 a la selva en lo florido!
 Que a su blancura ha servido,
 más que por cándidas venas,
 a Chipre las azucenas,

y los jazmines a Gnido. 40

5

Fué ocasionando desmayos
al sol, envidioso dellos,
el menor de sus cabellos,
esfera de muchos rayos;
en sus mejillas los mayos 45
estudiaron más hermosas
primaveras, y en lustrosas
selvas de humanos jardines,
celebraron los jazmines
maridaje con las rosas. 50

6

En un clavel, copia tanta
de perfecciones ostenta,
que aromas vierte, si alienta,
que aves suspende, si canta:
cuanto Potosí de cuanta 55
riqueza hermoso se admira,
logrando, si ámbar espira
su aliento en distrito breve,
una admiración que mueve
y un movimiento que admira. 60

7

Al usurparle despojos
al amor en dulces riñas,
¿quién vió más traviesas niñas,
miró más traviesos ojos?
No se atrevieron enojos 65
a sus constantes deseos,
que se calzó a los empleos

del amor más singulares
 su ingratitud de talaes,
 su desdén de caduceos. 70

8

Si dió su mano a la breve
 urna de algún arroyuelo,
 donde en campaña de hielo
 hubo lid de nieve a nieve,
 ninguno a juzgar se atreve 75
 en tan dudosa porfía,
 como cada cual quería
 vender la que le igualaba,
 si la líquida paraba,
 o si la humana corría. 80

9

De sus damas al cortejo,
 obediente una mañana,
 que con listas de oro y grana
 se arbolaba al espejo
 del mar y el sol, y el reflejo 85
 de lucimientos iguales
 en los etéreos viales,
 desperdiciando arreboles,
 eran para muchos soles
 vidrieras los cristales, 90

10

salió Europa, no tan bella
 su altivo esplendor dispone
 la que cuando el sol se pone
 nace luz y vive estrella;
 pues aprendieron en ella 95

aliño cuantos primores
 admiró en ciprios honores,
 cuando a su hermosa alquería
 muerta de amores venía
 la diosa de los amores. 100

11

Los arroyuelos, que graves
 discos de Amaltea bañan
 y dulcemente acompañan
 lo sonoro de las aves,
 las esferas, que süaves 105
 merecieron su esplendor,
 mirando al primer albor,
 Aurora tan bien prendida,
 la dieron la bienvenida
 perla a perla y flor a flor. 110

12

Iove, que a la ninfa hermosa
 tan rendidamente ama,
 que a los giros de su llama
 se habilita mariposa,
 viendo ocasión tan dichosa 115
 a la voluntad dispuesta,
 ya de sus rayos depuesta
 la olímpica majestad,
 en la amena soledad
 para la facción se apresta. 120

13

Pero mirando amoroso
 pelear en campo abierto
 con un desvío muy cierto

un agravio muy dudoso,
 de no dejar deseoso 125
 sin premio su firme amor,
 hizo mentirse pastor
 a Mercurio y con engaños
 pastorear los rebaños
 en el redil de Agenor. 130

14

Mercurio luego, obediente,
 desciende al prado y mentido
 pastor, rústico vestido,
 hace que su ardid aliente
 el ganado al floreciente 135
 sitio, donde Europa
 guía, que al abril dejaba
 envidioso en la porfía,
 de claveles que tejía,
 de rosas que enmarañaba. 140

15

Mirando al fin al decoro
 de su honor, que altivo informa
 tanta belleza, la forma
 toma Júpiter de un toro.
 El que gozó en lluvias de oro 145
 la hija del rey Argivos,
 hoy, por hados tan esquivos,
 Amor, que llores conciertas
 mil esperanzas que muertas
 son [ya] sentimientos vivos. 150

16

Júpiter, ya disfrazada

la deidad, al puesto llega,
 donde la ninfa navega
 golfos de abril descuidada;
 la piel de nieve rizada 155
 y los pelos uno a uno,
 con orden bien oportuno,
 apreciando sutileza,
 ostentaban más belleza
 que ojos el pavón de Juno. 160

17

Míralo la ninfa y cuantas
 cortejaron sus desdenes
 sin haber visto a Hipomenes
 fueron bellas Atalantas;
 sólo de Europa a las plantas, 165
 rémora impone el temor,
 y del juvenil ardor
 la actividad profanada,
 cayó medio desmayada
 en un transportín de flor. 170

18

El toro, deidad que atiende
 la cimera de su mayo
 y de aquel medio desmayo
 los peligros comprende,
 aunque en el fuego se enciende 175
 del amor por quien suspira,
 como tan aojada mira
 beldad que muda se queja,
 enamorado se aleja,
 pesaroso se retira. 180

19

Europa en tan grande empeño
 de asombros mal corregidos,
 calmó el mar de sus sentidos
 la borrasca con un sueño,
 y como dormida, dueño 185
 de sus acciones no era,
 que la roba en una fiera
 sueña, disfrazado un dios,
 la espada por popa y dos
 medias lunas por venera. 190

20

A este punto, enamorado
 vuelve el dios, y ella despierta,
 aquel su asombro no acierta
 si es verdadero o soñado;
 levántase y al nevado 195
 pellico le arroja flores,
 y él estimando favores
 de tan floridos adornos,
 parece que, haciendo tornos,
 a su luz le dice amores. 200

21

Sobre la bruta esmeralda
 se declina luego, y ella,
 que de una y otra bella
 flor tejía una guirnalda,
 en toro ocupa una espalda 205
 de un dios, que gozar desea
 su hermosura, y como emplea
 abriles entretejidos
 a sus cuernos, más floridos

se vieron que el de Amaltea. 210

22

Fíada, Europa, al engaño
de un dios disfrazado, estás;
toro que reina en la más
bella juventud del año:
tú verás el desengaño, 215
cuando entre las flores bellas,
des alivio a las querellas
de un amor, cuyo desvelo
hará que luzca en el cielo
luces y que pazca estrellas. 220

23

El dios [que] tan cerca mira
un disfraz sin hablar habla
triumfos que de amor entabla,
y sin suspirar suspira.
Europa, que en él admira 225
tan no imitada blancura,
una y otra vez procura
pasear la mano por ella,
blanca sí, pero más bella,
bella sí, pero más pura. 230

24

Movióse, nieve animada,
el toro y la ninfa asiendo
crenchas de jazmín, perdiendo
tierra iba descuidada;
llegó a la que dilatada 235
corma de cristales era,
y por la cerúlea esfera

volando apriesa los dos,
 dijo Europa: “Este es el dios
 sin duda, metido en fiera.” 240

25

“Sagradas deidades, clama,
 no tan obsceno rigor
 sea tosigo de mi honor
 y veneno de mi fama:
 delfín que, vestido escama, 245
 vibre espuma, iras arroje
 contra quien tirano enoje
 mi decoro.” Y en tan fuerte
 desconsuelo, perlas vierte
 a un Cambray que las recoge. 250

26

La que se bañó en la fuente
 que Anfitrite inficionó,
 hija de Forco, ofreció
 paso a Europa felizmente:
 a bordo de la corriente 255
 en Creta, el dios disfrazado,
 y de su esplendor dorado
 vistiendo lo más lustroso,
 solicitándola hermoso,
 la acaricia enamorado. 260

27

“Yo soy Júpiter, Europa,
 la dice el dios, hablar puedes,
 yo soy a quien Ganimedes
 subió a ministrar la copa;
 de los dioses en la tropa 265

me aclaman siempre el mayor,
 y por lograr un favor
 adoro entre mil enojos
 las auroras de tus ojos,
 nuevas esferas de amor. 270

28

“Del dios Saturno nací
 hijo y de Opis, su hermana,
 bien que de su ley tirana
 en brazos de Vesta ví
 violado el decreto en mi 275
 a tiempo tan oportuno,
 que dicen que su importuno
 rigor llegó a divertir,
 unos que la piadosa Abdir,
 otros que mi hermana Juno. 280

29

“De Ithome a la delicia
 debí el blanco humor primero,
 según el más verdadero
 cálculo de mi puericia;
 pero porque su justicia 285
 no agostase mis abriles,
 tañían en los pensiles
 de Ida música iguales
 mis nutrices atabales,
 mis curetes añafíles. 290

30

“Crecí infante y con mi tío
 Titán, conteniendo ufano,
 del Aquiles más tirano

fuí el Eneas más pío:
 libré a mi padre, y al brío 295
 de mi venganza obediente,
 los genitivos valiente
 le corté , con que temiendo
 nuevas iras, se fué huyendo
 a los reinos de Occidente. 300

31

“No fué venganza, el desvelo
 de mi justicia lo obró,
 que él también se los quitó
 un día a su padre Cielo:
 aseguró mi recelo 305
 su ausencia y en paz dichosa,
 mirando de Juno hermosa
 la belleza, pasó ufana
 de los halagos de hermana
 a las caricias de esposa. 310

32

“De cuantas provincias bellas
 le enajené, solamente
 la de Olimpo, que eminente
 confina con las estrellas,
 elegí y un día en ellas 315
 estudié que un niño ciego,
 sin derogarle mi ruego
 iras a su flecha aleve,
 me abrasaría con nieve
 y me helaría con fuego. 320

33

“Yo, dije, que el soberano

imperio de las deidades
 gobierno, ¿a las impiedades
 me he de rendir de un tirano?
 Yo cedería otro en vano, 325
 mi destino lo asegura;
 más como herirme procura,
 me flechó con gentileza,
 del carcaj de tu belleza
 el arpón de tu hermosura. 330

34

“De tus dorados cabellos,
 enamorado me excusa,
 el no ser los de Medusa
 sombra de los tuyos bellos;
 mira en las prisiones de ellos 335
 a Mercurio, que al Pegaso
 engendró, y veloz paso
 suyo produjo la fuente
 Castalia, cuya corriente
 usufructúa el Parnaso. 340

35

“Yo te adoro, ninfa bella,
 siendo Clicie a tu esplendor,
 ya dije que no es mi amor
 apetito, sino estrella;
 ví a Ecumena y en ella 345
 se vió feliz mi afición,
 porque dándose al blasón
 de su decoro ha partido,
 mintiéndose su marido
 tomé forma de Anfitrión. 350

36

“En Semele mi deseo
 se logró entre mil desmayos,
 aun ahora de sus rayos
 casi despojo la veo;
 sin días parió a Lio, 355
 y yo en mi muslo ingerido
 lo llevé, hasta que venido
 el mes en que predomina
 mi influencia, sin Lucina,
 tuve achaques de parido. 360

37

“¿Qué ninfa al desvelo mío
 no correspondía amorosa
 siempre? Dígalo la hermosura
 hija del Inaco río,
 hable Ceres, diga Io 365
 las dichas mejor logradas,
 pues cuando reiteradas
 finezas las persuadían,
 nuevos lazos aprendían
 las yedras enamoradas. 370

38

“Yo, para que de enojos
 Juno no me hiciese cargos,
 vaca la guardó de Argos
 el cuidado con mil ojos;
 Ceres ofreció en despojos 375
 de nuestro abalorio eterno
 a la que hoy el Averno
 imperio rige inhumano,
 con Plutón todo el verano,

con Ceres todo el invierno. 380

39

“Robé Algina enamorado,
y aunque Sísifo atrevido
habló a Forco, no ha podido
atreverseme agraviado;
que a ella monte arrebolado 385
la halló el sol a la lumbre
y él con mortal pesadumbre,
castigo de crimen tanto,
subir de la sima un canto
y caérsele de la cumbre. 390

40

“Cisne, por Leda gocé
de amor un prodigio nuevo,
pues solamente de un huevo
a la luz dos pollos saqué;
a Castor, que dueño fué 395
de victorias que anticipo
a cuanto labró Lisipo
en mármol triunfo nemeo,
mató a Linceo y Linceo
vengó en Pólux a Leucipo. 400

41

“En Corifa, de Oceano
bellla hija, hube a Minerva,
que del ejercicio observa
venatorio el rito ufano;
vióla Tiresias y en vano 405
templó a su venganza enojos,
pues al castigar despojos

del mayor atrevimiento,
 dió luz a su entendimiento
 y se la quitó a los ojos. 410

42

“Hube en Juno, si deseas
 ver lo que el odio baraja,
 a Vulcano que trabaja
 en las islas Lipareas;
 gozó en las nupciales teas 415
 a Maya, hija de Atlante,
 y porque intentó arrogante
 librar su madre mi enojo,
 lo desterró donde cojo
 labra rayos de diamante. 420

43

“Desde que dí a mi puericia
 pasos sin desigualdad,
 me dí al de mi piedad
 el brazo de mi justicia.
 ¿Qué disfrazada malicia 425
 de afectada religión,
 qué fuerza, qué posesión,
 qué ardid de adúltero ensayo
 no probó luego en un rayo
 iras de mi indignación? 430

44

“A Prometeo atrevido,
 mi justicia, que no ignora
 su culpa, cuando a Pandora
 comunicó inadvertido
 alma de fuego ofendido 435

de traiciones tan extrañas,
 hice, acumulando hazañas
 a mi celestial costumbre,
 minarle un buitre en la cumbre
 del Cáucaso las entrañas. 440

45

“De la visita que hicimos
 Neptuno, Mercurio y yo
 a Erico, que pidió
 el don que le concedimos,
 nació Orión; los tres fuimos 445
 en una generación
 padres, pero su pasión
 lo mató en edad lozana:
 quiso gozar a Diana
 y mordióle un escorpión. 450

46

“A Tántalo que engañoso
 quiso en tiranos placeres
 convidarnos, cuando Ceres,
 llevada de lo goloso,
 comió un hombrillo, penoso 455
 castigo, sin que nos mueva
 a piedad, una ley nueva
 darle, por su cuenta toma,
 frutas que mire y no coma,
 aguas que toque y no beba. 460

47

“A Fineo, que despojos
 de su honor, triunfos arrastra,
 y dejó por la madrastra

a los alnados sin ojos,
 castigaron mis enojos 465
 con iguales tiranías,
 a que con necias porfías
 le quitasen de la mano
 la comida, lo tirano
 de Estinfálides Arpías. 470

48

“Mi secretario Ixión
 que amó, mi pena lo sabe,
 la diosa, de quien es ave
 con cien ojos un pavón;
 Juno, digo, mi pasión 475
 condenó violentamente
 a rueda, aunque irreverente
 a nupciales regocijos,
 engendró centauros hijos
 de su divinal simiente. 480

49

“Alicaon, que probar
 quiso con tirano exceso
 mi divinidad y a un perso
 me ofreció para manjar,
 en un lobo transformar 485
 he querido, porque asombre,
 no de arte, sí de nombre,
 mudo en reiterado robo;
 hoy es de los hombres lobo,
 ayer de los lobos, hombre, 490

50

“Calistome, su hermosa

hija, gocé, y al arrullo
 de mi amor se abrió el capullo
 virginal, lasciva rosa:
 mudéla de ninfa en osa 495
 para moderar el daño;
 cuantas fueron de su engaño
 índices, si en sus profanas
 honestidades, Dianas
 las condujeran al baño. 500

51

“Ajasio, que satisfecho
 de algún mentido atributo,
 amó a Ceres y dió a Pluto
 ser divino en un barbecho,
 disparé un rayo y deshecho 505
 en cenizas mis enojos,
 no perdonando despojos
 en Pluto, de su fineza:
 con ser dios de la riqueza
 nunca abrió a verlas los ojos. 510

52

“Por librarme en el aprieto
 del más arduo parecer,
 árbitro dejé de ser
 en las bodas de mi nieto:
 juzgó Paris, indiscreto, 515
 a Venus por más lozana;
 y mi consorte, que ufana
 su torpe juicio no apoya,
 hizo que costase a Troya
 mucha sangre una manzana. 520

53

“Si a Creta, deidad hermosa,
 para tu imperio apeteces,
 puesto que mejor mereces
 el de Chipre, que su diosa
 tuya es ya, goce dichosa 525
 tus coturnos su región,
 y cuando a la indignación
 de las diosas no cuadre,
 huesos tiene la gran madre
 para otro Deucalión. 530

54

“No tus desvíos crueles
 nieguen alivio a mi pena
 veloz, como la que obscena
 violó el templo de Cibeles;
 no a lo fugitivo apeles 535
 de la hija de Ladón,
 ni de la que a la afición
 de un dios se negó cruel:
 la una, rudo laurel,
 la otra, débil cañón. 540

55

“Que a suspender tu carrera
 bastarán en lid dichosa
 pomos que me dé la hermosa
 diva que Chipre venera:
 si valiente la ligera 545
 impiedad tuya corrijo,
 daréte de Colcos, dijo,
 el carnero, a quien ninguno
 se atrevió, y en que a Neptuno

se atrevieron Helse y Frijó. 550

56

“Si ser puede esta ocasión
la fruta don lisonjero,
aunque las hijas de Hespero
tengan por guarda un dragón,
para tus manzanas don 555
será humilde tu deseo,
robándolas por trofeo
de amorosos intereses,
como el hijo de Liceses
las robó para Euristeo. 560

57

“Si flores en tus cabellos
pueden mirarse dichosas,
siendo leves mariposas
en los resplandores de ellos:
de los pimpollos más bellos 565
merezca gozarlos sólo
el que en el Delfico polo
pagó de Apolo desvelos,
Jacinto que dando celos
a Bóreas lo mató Apolo. 570

58

“No ultrajen a quien desea
lograr tan firme afición
en malogros de ocasión
desvelos de Metanea:
éste, porque de Amaltea, 575
sin que tirana presumas,
sea, entre delicias sumas,

negar a mi amor favores,
 toldo mullido de flores,
 catre estofado de plumas. 580

59

“No creas que mi afición,
 cuando de firme blasona,
 te ha de librar Ejïona
 la suerte de Laomedón,
 ni Hércules, porque son, 585
 en tan cumplido desvelo,
 pocas sus fuerzas, o apelo
 a las que mi Olimpo encierra;
 que él al hijo de la tierra
 mató, pero no al del cielo. 590

60

“Ni esquivas en tan dulce empleo
 seas, de amor, al encanto,
 áspid como la que tanto
 amó el pastor Euristeo,
 porque cuando a mi deseo 595
 tu altivo decoro intente
 no pagar, será mi ardiente
 agravio, de furias lleno,
 serpiente de más veneno,
 veneno de más serpiente. 600

61

“Aquí los jilgueros graves,
 de nuestra calma envidiosos,
 vean lazos amorosos,
 cuenten arrullos süaves:
 los arroyuelos, las aves, 605

las rosas, los alhelíes,
 cuando beba a tus rubíes
 néctar en dulces congojas,
 vean purpurear las hojas
 de azucenas carmesíes. 610

62

“Tortolilla lastimada,
 que en seca rama suspire
 entre tus brazos admire
 la pasión más bien lograda;
 palomilla desviada, 615
 que al esposo llora ausente,
 cuando lisonjera cuente
 al madrugón de la Aurora
 delicias que ausente llora,
 lazos que huérfana siente. 620

63

“Rosa, que al primer bosquejo
 del día madruga ufana
 a verse el brial de grana
 en algún sonoro espejo;
 jazmín, que al rubio reflejo 625
 del primero albor empieza,
 sumiller de su pureza,
 a desplegar nieve pura,
 admirando más blancura,
 extrañando más belleza. 630

64

“Arroyuelo, que sonoro
 es en corcovos igual,
 caballo, que de cristal

corre por arenas de oro;
 ninfas, cuyo virgen coro 635
 sigue ritos de Dïana,
 al cambiar tu nieve ufana,
 ¡oh amor!, ¡oh violencia aleve!,
 toda la pùrpura en nieve,
 toda la blancura en grana. 640

65

“Hoja a hoja, pluma a pluma,
 perla a perla y flor a flor,
 cuando surque en el candor
 tuyo el mar de roja espuma,
 mi dicha alaben, mi suma, 645
 ¡oh eterna felicidad!,
 y pues a tanta deidad,
 rendirse tu honor es fuerza,
 entre tus brazos ejerza
 lo activo la voluntad.” 650

66

Esto dijo el dios y en cuanto
 plació le ofreció el deseo;
 las delicias de Himeneo
 chupa el virginal acanto.
 Europa, entonces, del llanto 655
 reprimiendo los despojos,
 entre dulces desenojos,
 que poco antes llamó agravios,
 lo provoca con los labios,
 lo acaricia con los ojos. 660

67

“Si tu violencia me ultraja,

dice, y no he de suspenderla
 de la más divina perla,
 habilitándome caja,
 del sol en la bella faja, 665
 pues de verse en ella es dino,
 tú, dios, señala divino,
 ya que rendido te adoro,
 epiciclo que dé a un toro
 las hipotecas de un sino.” 670

68

“Yo mismo, en lance tan bueno,
 responde, ser he querido
 la nave, sin que al herido
 te fíe del río Huceno.
 Oh cuanto, Europa, condeno 675
 riesgos que Hércules suspira,
 pues cuando pudo su ira
 vengar el lascivo exceso,
 con el despojo de Neso
 le dió muerte Deyanira.” 680

69

Gozó a Europa el dios y atento
 a moderar en su amor
 las fatigas del sudor
 y las ansias del aliento,
 “añadida al firmamento 685
 será, le dijo, luz bella,
 el que pudo a mi querella
 hacer, por modo tan vario,
 navegar por él, Acuario,
 signo al sol en una estrella. 690

70

“Quédate en paz, ninfa hermosa,
 que en amoroso tributo
 te ofrezco en flor y en fruto
 monarquía deliciosa:
 el cuidado de mi esposa 695
 Juno me obliga a dejarte;
 de tu nombre, la una parte
 del mundo ha de obecerte,
 porque sepa agradecerte
 el que ha sabido gozarte.”⁶¹⁵ 700

A grandes rasgos, el texto sigue el relato ovidiano, aunque también contiene extensas ampliaciones. Por tanto, si queremos definir esta larguísima fábula, una buena opción sería decir que está constituida por un centón de décimas entre las que se intercala la materia ovidiana que venimos tratando.

Así es, en primer lugar encontramos dos décimas con la preceptiva dedicatoria con sus correspondientes alabanzas a don Antonio de Altamira. A continuación (décimas 3-8), el autor describe la belleza de Europa; ésta está planteada en los términos en que se realizaba en el *Barroco*, acudiendo a los consabidos tópicos de los cabellos de oro, tez blanca o boca de clavel. En tercer lugar, el autor nos muestra a Europa saliendo de paseo con su séquito; y a la naturaleza saludándola (décimas 9-11). Por fin, tras 110 versos, empezamos a columbrar la fuente ovidiana mediante la presencia de los ecos que señalaremos a continuación.

En primer lugar, Jove depone su majestad. Efectivamente, el padre de los dioses, aprovechando el paseo de la princesa, ve la ocasión de acercarse a ella. Al prepararse para

⁶¹⁵ Cf. *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay*, ed. de J. M. Bleuca, Zaragoza, 1946, pp. 129-144.

esto abandona su majestad (vv. 117-118): “ya de sus rayos depuesta / la olímpica majestad”; versos que equivalen a *sceptri grauitate relictæ* (*Met.* II, 847).

Episodio de Mercurio. A continuación, Zaporta retoma el poco utilizado episodio y lo reproduce sin emplear paralelos textuales. Así, Júpiter (vv. 127-140): “hizo mentirse pastor / a Mercurio y con engaños / pastorear los rebaños / en el redil de Agenor. / Mercurio luego, obediente, / desciende al prado y mentido / pastor, rústico vestido, / hace que su ardid aliente / el ganado al floreciente / sitio, donde Europa / guía, que al abril dejaba / envidioso en la porfía, / de claveles que tejía, / de rosas que enmarañaba.”.

La transformación en toro. Ocupa los siguientes cuatro versos (vv. 141-144): “Mirando al fin al decoro / de su honor, que altivo informa / tanta belleza, la forma / toma Júpiter de un toro.”; que equivale a *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850). Debemos resaltar cómo interpreta Zaporta el hecho de esta transformación. Hasta ahora habíamos observado que semejante cambio era considerado como algo que atentaba contra la dignidad de su divinidad tanto como el hecho en sí de ir tras la doncella, pues sustancialmente eran partes de una misma cosa. Sin embargo, para Zaporta la metamorfosis sirve precisamente para proteger la dignidad divina al camuflarla, pues lo que va a hacer es algo deshonesto: “Mirando al fin al decoro / de su honor, [...] / [...], la forma / toma Júpiter de un toro”.

La descripción del toro. Tras la transformación, el poeta nos relata en la siguiente décima cómo el toro se acerca donde la princesa se solaza con sus compañeros y nos entrega la preceptiva descripción del toro que, como ya habíamos observado en Alfonso X y en Timoneda, a diferencia de Ovidio, sólo se fija en la cualidad tal vez más destacada del animal, su blancura. (vv. 151-160): “Júpiter, ya disfrazada / la deidad, al puesto llega, / donde la ninfa navega / golfos de abril descuidada; / la piel de nieve rizada / y los pelos uno a uno, / con orden bien oportuno, / apreciando sutileza, / ostentaban más belleza / que ojos el pavón de Juno”. Blancor sobre el que insiste más abajo: “y al nevado / pellico le arroja flores” (vv. 195-196); “Europa, que en él admira / tan no imitada blancura” (vv. 225-226); “Movióse, nieve animada, / el toro” (vv. 231-232); referencias todas ellas que se refieren a *color niuis est* (*Met.*, II, 852).

Y a esta altura, como habíamos advertido, se interrumpen los ecos de los versos del sulmonés y se intercala un episodio en el que la princesa tiene un sueño premonitorio (vv. 161-194). Éste contiene la revelación de que un dios en forma de toro la raptará. Un sueño en que la tierra de Creta y Asia se disputan a Europa leemos en los primeros versos del *Idilio II* de Mosco, pero no nos sentimos capaces de establecer paralelos entre ambos textos. Si Zaporta debe algo a Mosco, sólo es la idea. Por otro lado, la princesa contempla al toro al despertar sin saber si está ante un sueño o la realidad: “aquel su asombro no acierta / si es verdadero o soñado;” (vv. 193-194), sin duda eco asentado posiblemente en la *Oda*, III, 27, de Horacio⁶¹⁶ o sobre el sueño premonitorio de Europa en Mosco.

Tras la premonición volvemos a encontrarnos con los motivos ovidianos que se contienen en el episodio del acercamiento. En el primero de ellos Europa arroja flores (vv. 191-200): “y al nevado / pellico le arroja flores”, que se correspondería con *flores* [...] *porrigit* (*Met.*, II, 861). Y el toro-dios baila a su alrededor: “y él estimando favores / de tan floridos adornos, / parece que, haciendo tornos, / a su luz le dice amores.”; donde “haciendo tornos” recuerda los brincos y revuelcos ovidianos contenidos en (*Met.*, II, 861 y 864-865): *et nunc adludit uiridisque exsultat in herba, nunc latus in fulvis niueum deponit harenis*. Júpiter se tumba y Europa se le sube y le corona (vv. 201-210): “Sobre la bruta esmeralda / se declina luego, y ella, / que de una y otra bella / flor tejía una guirnalda, / en toro ocupa una espalda / de un dios, que gozar desea / su hermosura, y como emplea / abriles entretejidos / a sus cuernos, más floridos / se vieron que el de Amaltea.”; ideas que en Ovidio se contienen en las *Metamorfosis*, II, 867-869.

Las siguientes dos décimas no hacen más que retardar el relato y nos presentan a la princesa sobre el toro. La primera anuncia la desgracia de la princesa. La segunda muestra al anhelante dios acariciado por Europa (vv. 211-230); en ésta vemos cómo Europa se admira de la hermosura del toro. Tal motivo (vv. 225-226, que acabamos de citar más arriba) se corresponde con *Miratur Agenore nata, / quod tam formosus* (*Met.*, II, 858-859).

⁶¹⁶ Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 2, p. 199.

Estas intercalaciones son señal, a nuestro juicio, de la degradación de la fábula por hipertrofia.

Paréntesis tras el que se retoma el hilo de la fábula para abordar el rapto. Ahora, el dios con su presa encima se adentra en el mar con la muchacha, que asida a su pelo se percata de que va sobre el dios de su sueño (vv. 231-240): “Movióse, nieve animada, el toro y la ninfa asiendo / crenchas de jazmín, perdiendo / tierra iba descuidada; / llegó a la que dilatada / corma de cristales era, / y por la cerúlea esfera / volando apriesa los dos, / dijo Europa: ‘Este es el dios / sin duda, metido en fiera’.”

Los siguientes diez versos (vv. 241-250) de nuevo intercalan materia no ovidiana. Constituyen un discurso en el que la princesa vierte sus quejas y lágrimas de perlas (como en Lope) ante la situación en que se ve, que, como en los anteriores casos, muestran preocupación por su decoro.

Y a partir de la décima 26, Júpiter, ya en Creta, se presenta a Europa y la solicita en un largísimo discurso que termina por alejar toda curiosidad o atención⁶¹⁷. En él relata a su amada entre requiebros su genealogía, combates con otros dioses, aventuras amorosas o los más diversos mitos en que interviene. Toda una galería mitológica en la que el autor hace alarde de erudición a lo largo de veintisiete décimas. De todo ello destacamos la presencia del motivo de Cupido como flechador que ha provocado su amor (estr. 32-33).

Una vez expuestos sus méritos, el dios muestra a la muchacha en otras trece décimas su deseo y la explica por qué ha de entregarse a él. Creemos que es en éstas donde más claramente se manifiesta el estilo de Calderón con todos los juegos verbales propios de su estilo, al que hacía referencia Cossío.

Queremos destacar una de ellas pues se hace eco de algo que ya había utilizado Gual. Efectivamente, éste nos presentaba a una Europa quejumbrosa que deseaba una

⁶¹⁷ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, II, p. 200.

metamorfosis antes que ser poseída por el dios. Pues bien, ahora es Júpiter el que mostrando a la princesa su voluntad le dice (estr. 54, vv. 531-540): “No tus desvíos crueles / nieguen alivio a mi pena / veloz, como la que obscena / violó el templo de Cibeles; / no a lo fugitivo apeles / de la hija de Ladón, / ni de la que a la afición / de un dios se negó cruel: / la una, rudo laurel, / la otra, débil cañón.”; es decir, Europa no debe desear una transformación como medio para huir de la situación en que está. Así pues, Zaporta reutiliza el nuevo material que Gual había incorporado al tema.

Y tras su discurso, Júpiter ofrece el deseo a Europa, que después de beberlo se entrega al dios (estrs. 66-70). En relación con la materia ovidiana de los *Fastos*, podemos rastrear en boca de Júpiter dos motivos entre estos cincuenta versos. En primer lugar, el toro es catasterizado. Se lo expresa Júpiter a Europa así (vv. 685-690): “añadida al firmamento / será, le dijo, luz bella, / el que pudo a mi querella / hacer, por modo tan vario, / navegar por él, Acuario, / signo al sol en una estrella.”; lo cual hace referencia a las más sencillas palabras de Ovidio (*Fast.*, V, 617): *taurus init caelum*. Y en segundo término, Una parte del mundo es sometida a su nombre. Igualmente lo expresa Júpiter (vv. 697-698): “de tu nombre, la una parte / del mundo ha de obedecerte”; que alude a *parsque tuum terrae tertia nomen habet* (*Fast.*, V, 618).

Concluyendo, el autor presenta el mito en función de argumento mostrándose fiel a su estructura tradicional, aunque no haya paralelos textuales demasiado evidentes: encontramos más o menos desarrollados el episodio de Mercurio, que muchos poetas debieron desdeñar por secundario; la transformación del dios en toro; la admiración de la muchacha ante su hermosura; el acercamiento; el rapto; y la materia de los *Fastos*. Todo ello dividido, esparcido, difuminado, por ampliificaciones, en ocasiones extensísimas, que se añaden a los ecos ovidianos o se intercalan entre ellos. Es evidente que a estas alturas, no bastaba a los ingenios la mera recreación del mito, era necesaria la ampliificación para dar variedad al relato.

Así pues, no sólo hallamos motivos ovidianos entre estos versos. También vemos cómo Zaporta aprovecha otras ideas, que constituyen tópicos de la fábula barroca: hace

hablar a la princesa como Lope y Gual; o la presenta dialogando con su raptor como Gual; o se acuerda, aunque lo desarrolle de distinto modo, del deseo de cambiar en otro cuerpo que Europa expresa también en Gual. Igualmente la joven llora perlas como en el soneto de Lope. El diálogo con los autores hispanos es patente. Por si estos añadidos barrocos no bastasen, también añade motivos de Mosco en un intento de aportar novedad al texto, como son el sueño premonitorio, el lamento de Europa y el discurso de Júpiter.

A nuestro humilde entender, esta composición muestra el agotamiento del tratamiento serio de la mitología, que evolucionó desde los intentos de asimilación, emulación y fusión con la literatura clásica por parte de los renacentistas hacia el esplendoroso y retórico cultismo barroco que, a su vez, declinó en vacíos intentos retóricos que no caían más que en lo formulario y lo prolijo.

2.3.13. Manuel de Pina

Publicó el poeta sefardita de origen portugués Manuel de Pina un cancionero burlesco con el título de *Chanças del ingenio, y dislates de la Musa* en 1656. Esta obra en portugués y castellano es una de las raras muestras de literatura burlesca sefardita⁶¹⁸. El libro, de tono quevedesco⁶¹⁹, al poco de publicarse fue prohibido por la autoridad judía, que mandó que fuese quemado por su deshonestidad, y esta interdicción se dio posteriormente en varias ocasiones en diferentes lugares de Europa⁶²⁰, de tal modo que la supervivencia del libro ha sido realmente azarosa. Se abre éste con la *Fabvla bvrlesca de Jupiter y Europa*, ciento sesenta y ocho octosílabos en romance, que dice así:

⁶¹⁸ Cf. J. Huerta Calvo, “Manuel de Pina y la literatura burlesca de los sefardíes”, en F. Díaz Esteban (ed.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Letrúmero, Madrid, 1994, pp. 215-228.

⁶¹⁹ Huerta resalta la paradoja de que su inspiración provenga de un autor antisemita como Quevedo, cf. la nota anterior, p. 219.

⁶²⁰ Cf. H. Den Boer, *La literatura sefardí de Amsterdam*, Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1996, pp. 84-87; e I. S. Révah, “Les écrivains Manuel de Pina et Miguel de Barrios et la censure de la Communauté Judéo-Portugaise d’Amsterdam”, *Tesoro de los judíos sefardíes*, 8 (1965) 74-91.

De Agenor, Rey de Fenicia
 hija Europa, tan bizarra,
 que siendo parte del Mundo,
 todas las del Mundo abarca.
 Saliò vna tarde de Agosto 5
 (ay quien dize a comer natas)
 con dos vezinas, que fueron
 Africa, sin duda, y Asia.
 A darse vn verde seria,
 pues por el campo buscavan 10
 entre lo roxo, y lo verde
 flores, para hazer guirnaldas.
 Hàzia la mar le conduze
 inspiración, alta, y baja
 y el ver toros, avn que fuesse 15
 tan al viento la ventana.
 Llegaron pues â la orilla,
 donde pace vna vacada
 en la qual vn blanco toro,
 entre los mas, se señala. 20
 Era el Dios luxuria, o chispa
 el reboçado en la maula
 que por gozar, su hermosura
 hecho dos cuernos estava.
 Vidole Europa apacible 25
 y entre toda la manada
 apetece al blanco, siendo
 ella el blanco, de sus ancia.
 Quiere acercarsele, y teme
 al desgayre vna cornada, 30
 que de la buelta del toro
 son pocos los que se escapan,
 el Socarron que conoce,
 que està la moça asustada
 y tiene toda su suerte 35
 en que al toro, se las haga.
 A su modo la acaricia,

y con la cabeça baxa
 parece que està diziendo
 que quiere besar sus plantas. 40
 Llegase, y sin ser Medoro,
 yeruas le plica a su pança,
 y el agradecido amante
 lame sus manos de plata
 sin duda que el romadiço 45
 se le pegò de mañana
 y para ablandarla el pecho
 el lamedor la regala
 avn que el ardor de sus ojos
 tanto à Iupiter in flama, 50
 que son lameduras besos
 con vna lengua de â vara.
 De mil flores le guarnece,
 y sentada en sus espaldas,
 quiere hazer juego de toros 55
 sy el, de sortija, y de lança.
 Apenas le tomò el peso
 quando le dixo, leviana
 sy eres guevo, y quieres sal
 yo te passare por agua. 60
 Con la presa al mar se arroja,
 bestia, pero bestia mala,
 pues a los lances primeros
 se quiere, echar con la carga.
 Pies en espumosa puso 65
 yendo que se las pelava,
 ella agarrada de vn cuerno,
 el asido de sus faldas.
 Bozes davan las dos Ninfas,
 y en el dezierto las davan, 70
 grita Europa, y no le valen
 los sollosos, y las ancias.
 En el bergantin de huessos
 gallarda sulca las aguas,

y con llevarle à la vela 75
 va con dos remos por banda.
 Dado a perros yva el toro
 como si fuera en la plaça,
 y sordo a tanto suspiro
 teme Europa, pero el, nada. 80
 Perlas de mas de dos onças
 la hermosa ninfa llorava,
 y era, echar perlas à puercos,
 con el novio de Xarama.
 Fabor, Iupiter, decia 85
 y el responde, con vos baja
 no del Cielo de sus glorias
 mas del suelo de sus nalgas
 que poco sabes pobreta
 a donde tiendes la raspa, 90
 debajo estan de tu mano
 la parte, el juez, y la causa.
 Pero ya no ay mas apelo
 que a los pelos de la manta,
 dexa que te ocupe toro 95
 si nõ quieres quedar vaca.
 Oy dize avra grande choque
 en la esphera de la cama,
 que en oposicion dos signos
 toro, y virgo, dan batalla. 100
 Llegaron, a Creta, donde
 viendose la Ninfa aislada,
 temia del laberyntho
 la salida, no lo entrada
 la cabellera de cuerno 105
 se quita el Dios de las trampas
 y se desuella, el pellejo
 para quedarse en carnaças.
 Siente la accion mucho Europa
 por que diran lenguas malas 110
 que le à quitado el pellejo,

y es, en cierto modo, estafa.
 De que sirven los disfrazes
 dixo con dulces palavras.
 Torear, es galanteo 115
 pero el ser toro es infamia.
 No he visto transformacion
 mas bestia, y mas escusada,
 que dexa el que se haze toro
 para el tiempo en que se casa. 120
 Iupiter que estava ya
 con la luxuria asomada,
 y con sus onze de oveja
 treze de toro amenaça.
 Le tomò por las orejas 125
 fineza menos vsada,
 que Europa, aunque està en pieça
 delgada, y fina vellaca,
 malvas, y paja le sirven
 de lecho a la desdichada, 130
 y aun que en malvas no ha nacido
 oy se ha dormido en las pajas.
 De su flor Iupiter vsa,
 fullero de mas de marca,
 y à la primera que juega 135
 haziendo flux se la clava
 mitiga el ardor el gusto,
 y la fineza las ancias,
 que no se siente el dolor
 sy con gusto se trabaja. 140
 Dava el copioso sudor
 da sus cuerpos tal fragancia
 que el lecho humilde parece
 de jasmynes, y retamas.
 Mas ya el arrepentimiento 145
 iunto del pecado estava,
 que en afloxando el amor
 el apetito adelgaça.

De sus braços le retira
 quedando la pobre dama 150
 con tanto mas que de nazo,
 bien herida, y mal curada.
 Al Cielo Iupiter sube
 de la cama mas cercana,
 que sus cielos, y sus glorias 155
 siempre an parado en la cama.
 Enbuelta en lagrimas tristes
 dize con amargas ancias
 ay glorias de amor, a penas
 dormida, quando soñadas. 160
 Huye el Dios rufian en fin
 y deja Europa burlada,
 para que en ella escarmienten,
 las solteras, y casadas.
 Y sepan que el mejor campo 165
 de la muger es la casa
 por que siempre las salidas
 suelen parar en entradas⁶²¹.

Efectivamente, el poema se nutre de los componentes habituales de la literatura carnavalesca: los dobles sentidos eróticos, la actualización desmitificadora, la desmitificación por degradación de los personajes o la utilización del lenguaje cotidiano y del registro vulgar.

⁶²¹ Cf. Manuel de Pina, *Chanças del ingenio, y dislates de la Musa*, 1656; el ejemplar que copiamos aquí se conserva en la Biblioteca Nacional de España, custodiado bajo la signatura R / 11887; en la portada no figura ni el nombre del impresor ni el lugar, aunque seguramente fue Amsterdam al estar dirigida la obra a Jerónimo Núñez de Acosta, caballero de la casa del rey de Portugal, Juan IV, y su agente en Holanda, y estar el poeta afincado en los Países Bajos (cf. K. R. Scholberg, “Manuel de Pina y *La mayor hazaña de Carlos VI*”, *Thesaurus*, 22 (1967) 60-80, pp. 62-64); asimismo, el libro no tiene tampoco paginación original, pero nuestra fábula se encuentra en los fols. D 2 r.º a E v.º; a lápiz, en la esquina superior derecha de cada página, hay una numeración, según ésta, la fábula se sitúa en los fols. 12 r.º a 15 v.º, pero ésta es errónea, porque quien la hizo se saltó un par de páginas; así, la fábula se sitúa correctamente a los fols. 14 r.º a 17 vuelto.

Como ejemplo de su humor (aparte de los chistes salaces que señala Ponce⁶²²) vayan estos dos. En primer lugar, en el momento en que el toro dios se echa al mar con su presa, nuestro autor, jugando con dos frases hechas, nos dice: “Pies en espumosa puso / yendo que se las pelava” (vv. 65-66); evidentemente el juego de “espumosa” por “polvorosa” se da por el terreno en que se desenvuelve el dios. Por otro lado, la inversión de las metáforas petrarquistas tiene un claro ejemplo en el desconsuelo de Europa al verse raptada sin remedio: “Perlas de mas de dos onças / la hermosa ninfa llorava” (vv. 81-82).

Por otra parte, si nos centramos en las conexiones intertextuales del romance, aunque, como ya hemos visto, la fábula burlesca, en virtud de su intención carnavalesca, tiende a alejarse del dechado de la fuente ovidiana, no faltan aquí tampoco las correspondientes referencias con algunos de los motivos que venimos observando en otros textos. Veámoslas en el orden en que aparecen en el poeta de Lisboa.

Por supuesto, Europa es “De Agenor, Rey de Fenicia / hija” (vv. 1-2), en el de Sulmona *Agénore nata* (*Met.*, II, 858); y la narración se desarrolla en Fenicia, *Sidonia* en Ovidio (*Met.*, II, 840).

Igualmente, Pina recuerda el corónimo “Europa” como “parte del Mundo” (v. 3); del mismo modo que en el romano Júpiter premia a la princesa: *parsque tuum terrae tertia nomen habet* (*Fast.*, V, 618).

Con el paseo litoral de Europa junto con sus doncellas, Pina fija el escenario mitológico: “Saliò vna tarde de Agosto / (ay quien dize a comer natas) / con dos vezinas [...] / [...] / Llegaron pues â la orilla” (vv. 5-17); lo que el autor hispánico hace en trece versos en Ovidio está recogido en dos: *litora [...], ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 844-845).

⁶²² Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 2, pp. 196-197.

Y en la orilla se encuentra el toro dios entremezclado con un rebaño: “donde pace vna vacada / en la qual vn blanco toro, / entre los mas, se señala” (vv. 18-20); en Ovidio: *mixtusque iuuencis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis. / Quippe color niuis est* (*Met.*, II, 850-852); y la blancura del dios ocupa el mismo lugar en ambos poetas tras la expresión de la mixtura.

Pina identifica el toro blanco con Júpiter en los siguientes cuatro versos: “Era el Dios luxuria, o chispa / el reboçado en la maula / que por gozar, su hermosura / hecho dos cuernos estava” (vv. 21-24); que en su conjunto recogen *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850). Es extraordinario el ingenio del concepto “reboçado en la maula”, a saber, “escondido en la trampa o en una piel de saldo”, pues maula tiene los dos significados; además, como “rebozado” también puede significar “manchado”, no nos resulta inverosímil que el poeta pueda aludir al adagio *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847), si interpretamos “manchado en la piel de saldo”, pues es ya sabido que el dios pierde su dignidad con la transformación a causa del amor; de tal modo que estaríamos ante un doble juego de sentidos.

Inevitablemente el toro se muestra manso: en Pina “Vidole Europa apacible” (v. 25); lo que en el sulmonés es *nullae in fronte minae nec formidabile lumen: / pacem uultus habet. / Miratur Agenore nata, quod tam formosus, quod proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 857-859).

Y la princesa al principio teme acercársele; Pina lo expresa en: “Quiere acercársele, y teme” (v. 29) y “que està la moça asustada” (v. 34); recogiendo de Ovidio la misma idea: *sed quamuis mitem metuit contingere primo* (*Met.*, II, 860).

Pasando a lo que hemos llamado el episodio del acercamiento o la danza de cortejo, vemos cómo el buey intenta tranquilizar a la doncella. Pina olvida todos los motivos que leemos en Ovidio y se centra en uno, acaso en dos. El más claro es el que recoge el ovidiano *mox adit et flores ad candida porrigit ora. / Gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas, / oscula dat manibus* (*Met.*, II, 861-863) tras que Europa dé a comer flores al dios.

Pina escribe: “yeruas le plica a su pança, / y el agradecido amante / lame sus manos de plata” (vv. 42-44); pasando seguidamente a la desmitificación del motivo: “y para ablandarla el pecho / el lamedor la regala / [...] / que son lameduras besos / con vna lengua de â vara” (vv. 47-52). Unos versos antes, en el portugués podemos leer: “A su modo la acaricia, / y con la cabeça baxa / parece que està diziendo / que quiere besar sus plantas” (vv. 37-40). Es evidente que “besar sus plantas” nos remite a la tradición iniciada por Gaspar de Aguilar y Lope (acaso por Apuleyo). Pero queremos centrarnos en el hecho de que el toro en el mismo marco del juego de acercamiento, como en Ovidio, presenta la cabeza a la princesa, “con la cabeça baxa”, y terminados los ya vistos lametones de a vara, el poeta portugués enlaza con la coronación del dios y con la princesa montada sobre los lomos del toro; “De mil flores le guarnece, / y sentada en sus espaldas” (vv. 53-54); lo cual nos parece una reminiscencia ovidiana de *praebebet* / [...] *cornua sertis / inpedienda nouis. Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 866-869).

Y siguiendo con la fábula, Júpiter se echa al mar. En Pina: “Con la presa al mar se arroja” (v. 61); que en Ovidio es *mediique per aequora ponti / fert praedam* (*Met.*, II, 872-873), con la coincidencia en la utilización del término “presa”.

La imagen de la muchacha en medio del mar también nos recuerda la fuente. Agarrada a un cuerno del toro es recordada así por el poeta ibérico: “ella agarrada de vn cuerno” (v. 67); en Ovidio *dextra cornum tenet* (*Met.*, II, 874). Las ropas al viento en Pina se contienen en “à la vela” (v. 75); en el latino *tremulae sinuantur flamine uestes* (*Met.*, II, 875). Igualmente, el temor de la princesa, en Ovidio *Pauet haec* (*Met.*, II, 873), está recogido por Pina en varios lugares: “grita Europa, y no le valen / los sollosos, y las ancias” (vv. 71-72); “tanto suspiro” (v. 79); “teme Europa” (v. 80); “la hermosa ninfa llorava” (v. 82). Asimismo, los gritos de Europa, en Ovidio *et comites clamare suas* (*Met.*, VI, 106), son recogidos por Pina en “grita Europa”; y, seguramente, los que dan sus compañeras son eco del mismo motivo: “Bozes davan las dos Ninfas” (v. 69).

Finalmente, nuestros protagonistas llegan a Creta. En este punto la materia utilizada pertenece a los *Fastos*. Por lo tanto, como otras tantas veces, la fábula contamina los dos textos primordiales del poeta latino. Pina nos presenta el arribo y el abandono del disfraz del dios del siguiente modo: “Llegaron, a Creta, donde / [...] / la cabellera de cuerno / se quita el Dios de las trampas / y se desuella, el pellejo” (v. 101-107); que está tomado en Ovidio de *litoribus tactis stabat sine cornibus ullis / Iuppiter inque deum de bove versus erat* (*Fast.*, V, 615-616).

Los preliminares y la misma unión entre el dios y la princesa se desarrollan entre los versos 85-144. Estos versos, junto a otros salteados a lo largo de todo el poema, generalmente cargados de chistes y procacidades, constituyen una gran parte de la fábula que es ampliación chocarrera y salaz sin conexión con las fuentes clásicas. Y, tras la unión, el dios parte al cielo. En Pina: “Al Cielo Iupiter sube” (v. 153); verso con doble sentido, porque también hace referencia al placer recibido; pero que no deja de recordar en Ovidio *taurus init caelum* (*Fast.*, V, 617).

Los últimos versos de la fábula nos remontan a las interpretaciones moralistas más tradicionales y patriarcales, sin que sirva de nada que la víctima sea Europa: “Huye el Dios rufian en fin / y deja Europa burlada, / para que en ella escarmienten, / las solteras, y casadas. / Y sepan que el mejor campo / de la muger es la casa / por que siempre las salidas / suelen parar en entradas” (vv. 161-168).

Como es propio de distintas fábulas del Barroco, los dos protagonistas enuncian breves discursos. Júpiter en los versos 58-60, 89-100, 113-116, todos ellos de carácter erótico; y Europa en los versos 85, 158-160, de carácter más patético de acuerdo con su papel de víctima.

La imagen de la flor como símbolo de la virginidad, que también viene en el estudio de nuestro mito desde Lope, se encuentra en Manuel de Pina igualmente: “De su flor Iupiter vsa” (v. 133).

Así pues, las reminiscencias ovidianas se añan con la poética carnavalesca del Barroco y las aportaciones de ciertos autores hispanos (Aguilar, Lope) en un raro ejemplar de poesía sefardí.

2.3.14. Francisco García de Corral, una fábula burlesca sin fechar: ¿1654-1658?

Hay en la Biblioteca Nacional de España un impreso en el que no consta ni lugar de impresión ni fecha. Su autor, García de Corral, escribió una fábula en romance bajo el título de *Fabvla bvrlesca de Evropa y Iypiter*, cuya dedicatoria, una cuarteta, va destinada a Juan Antonio Avello, vecino de Sevilla⁶²³. Nada he podido averiguar del autor. Para la datación de la pieza hemos rastreado la figura de Avello. La Biblioteca Nacional de España data la fábula en el siglo XVII. Dos son las referencias que sitúan en este siglo en Sevilla a una persona del mismo nombre con la posibilidad de tener un rango suficientemente elevado como para que se le dedicase una fábula. En el Archivo General de Indias, encontramos un expediente fechado entre el veintidós y el veinticinco de mayo de 1658 en el que se consigna un embarque “a Panamá” de un Juan Antonio Avello y Valdés, Visitador de la Real Audiencia y Cajas Reales de Panamá y Alcalde del Crimen de la Real Cancillería de Valladolid⁶²⁴. Asimismo, vemos actuando al mismo hombre, esta vez como “Fiscal de Su Magestad en la Real Audiencia de la Casa de Contratación de las Indias” de Sevilla en 1654⁶²⁵. Así pues, si este letrado fuese el mismo al que se dedica la fábula, podemos situarla al menos entre 1654 y 1658. Los versos son los siguientes:

Dedicatoria

Esta fabrica del ocio,
que a mis afectos aníma
sino a gloriosos poemas,

⁶²³ El impreso está custodiado bajo la sign. VE / 154 / 5.

⁶²⁴ Cf. Archivo General de Indias, sign. Contratación, 5431, N. 5, R. 66.

⁶²⁵ Cf. R. Contreras Miguel, *Fondos americanistas de la Colección Salazar y Castro*, Madrid, Real Academia de la Historia. Institución “Pedro de Valencia” de la Diputación de Badajoz, 1979, p. 195, entrada 1275.

a obstêtación de mi dicha.
 Esta, que no adulaciones, 5
 ni vanaglorias publica,
 solo aplauso popular,
 que es a lo que mas aspira.
 Esta, que para librar,
 en viendose perseguida 10
 de las injurias del Zoylo,
 y de la continua embidia.
 Esta viua obstentacion,
 y esta paliada mentira,
 segundo chaos de la tierra, 15
 primera embidia del dia.
 A vos va, que si de vos
 (ò Mecenas) la hazeis digna,
 ni mayor gloria pretende,
 ni a mas galardón aspira. 20

Fabvla

Oy admiro mas famoso
 al Toro que pisa el cielo,
 por conduizador de Europa,
 que por seguidido de buenos.
 De Europa la fama a Clio 25
 por ser Ninfa no encomiendo,
 que de su instrumento el braço
 temblara el pulso a su duelo.
 Inspíreme pues Apolo,
 que siendo Medico en Delfos, 30
 al pulso de aquesta Musa
 las cuerdas tẽple en mis versos.
 Y mi voz organizada
 de las teclas del ingenio,
 [s]oliciĩ te al vulgo oĩdos, 35
 y no a Tribunos severos.
 Si fabula es la que canto,

fabula sea del pueblo,
 que no es justo que a los Eroes
 se dè lo que es de plebeyos. 40
 En fin, popular aplauso,
 aora os pido silencio;
 aunque por cantar vn toro,
 que silveis mis coplas temo.
 Con este temor lo embisto; 45
 qaûq embestir propio es dellos
 por lo simil a mi especie,
 en aquesto les conuengo.
 Pero quedo, Musa mia,
 que si bien vn toro juego, 50
 lo mordaz dexo a los que
 para con el sean perros.
 No el tiêpo demos en valde,
 pues nos es tan caro el tiempo,
 y perdonando a vezinos, 55
 nuestra fiesta comencemos.
 Y pues el assumpto llama,
 bau elta⁶²⁶ al teatro demos,
 donde a Europa y a su amante
 robador dexe bien puestos. 60
 A Abril, galan de las flores
 hazia el Mayo adulterio,
 causa porque Iove quiso
 darle por timbre dos cuernos.
 Callandose entrava el Mayo 65
 menos vano, y algo cuerdo,
 que en el era harto, pues es
 tan verde como mancebo.
 Dos exemplos le dio el mes
 a Iupiter, y en efeto 70
 por tenello de costumbre,
 tomò el malo, y dexò el bueno.

⁶²⁶ La lectura correcta debe de ser “buelta”, a saber, “vuelta”.

Es Iupiter, seor Lector,
 mas quien es, dezir no quiero,
 que puesto que es gran tronera, 75
 que nadie le ignore entiendo.
 En sus locuras passava,
 quando el Dios fray virotero
 contra sus armadas pieças
 flechas apuntò, aunque ciego. 80
 Herido el pecho recibe
 esta pildora en su pecho,
 aunque por estar dorada,
 la vsô a su ambicion contento.
 Europa, moça de bien, 85
 dio en sus ojos el veneno,
 si bien inocentemente
 sus dos niñas lo hizieron.
 Cuyo garbo y hermosura
 vio su amante en dos extremos, 90
 de que el quisiera medido
 tan solo gozar el medio.
 Dexar sus partes en blanco,
 implica en nuestro emisferio,
 pues en el Polo Español 95
 todo Poeta haze aquesto.
 Era, señores. Aqui
 empieço por los cabellos,
 porque lo demas aguarde
 pendiente el Lector de vn pelo. 100
 Tan ondeador de la espalda,
 que pude por mar tenerlo,
 y porque estava oleado,
 aunque mas gentil por esto.
 Si esta metafora dura 105
 se hiziere a alguno, confieso
 lo serà, por auer sido
 traída por los cabellos.
 Playa era de cristal

su frente, o bien claro espejo, 110
 en que riçadas las ondas,
 espuma negra erigieron.
 Tan Flamêca en lo espaciosa,
 quanto en adquirir dineros,
 aunque por ser ella plata, 115
 era en sus amantes trueco.
 Bien admirada la frente
 me parece, y assi dexo
 de su cielo la altivez,
 por baxarme a sus luzeros. 120
 Balcones eran del alma,
 y por ser estrellas, pienso
 que la bienauenturança
 gozava en ellas su dueño.
 El alma de sus dos niñas 125
 era madre, pues su honesto
 recato celava tanto,
 que no assinto el pensamiento.
 Celosias de pestañas
 pobladas puso al deseo, 130
 por no ser a sus donzellas
 madre de las deste tiempo.
 De sus parpados las puertas
 terminan dos arcos negros,
 y aunque enlutados triunfantes 135
 de las flechas del Dios ciego.
 Las cejas quiero dezir,
 la alegoria encomiendo
 al perdon, pues mi pecado
 fue por venirme aqui a pelo. 140
 Bastante admirados quedan,
 pero no es mucho, si vemos
 que siempre la admiración
 explica sus movimientos.
 Su rostro, açucenas blancas, 145
 quando su virtud contemplo,

y aquestas rosas lascivas,
 si amante a Iupiter veo.
 En fin su donosa cara,
 (porque mas no culticemos) 150
 era salada, segun
 della gustava el deseo.
 Que fuesse cara, no dudo
 pues obstantava su aprecio
 dulce aljofar, blancas perlas 155
 entre dos rubies bellos.
 Mas ay de mi! que he pintado
 todo el rostro aun sin bosquejo,
 la nariz se me olvidava,
 su brevedad pudo hazerlo. 160
 Que aûq ella oliêdo las flores,
 qual virtud consiste en medio,
 por estar yo acatarrado
 en vicios de olfato peco.
 Pero pues libre la vista 165
 me ha quedado, dezir puedo,
 que organo era su garganta
 de la Parroquia de Venus.
 De lo que es la saya Alcaide,
 no vi, que por ser el puesto 170
 donde amor viue vendado,
 a todos recibe ciegos.
 Apeles fui de mi Ninfa,
 mas ay, que sin fundamento,
 pues fabriquè el edificio, 175
 dexando los pies en seco.
 Mas no en seco se quedaron,
 que los entreguè al Leteo,
 Rio en que el pinzel naufragios
 corrio, aunque atado a los yelos. 180
 Causa avrà que me disculpe,
 si, que se tiene el sujeto
 sin el fundamento, porque

es muy ruin el fundamento.
 Con estos estribò, donde 185
 el pie està siempre mordiendo
 dientes del monstro salobre
 quando cruel çuça el viento.
 Navegando su discurso,
 las velas soltó corriendo, 190
 quedando el casco en que iva,
 desvanecido, aunque entero.
 Desaguar quiso la bomba,
 Y alçò el velamen, atiendo
 que Iupiter embidiò 195
 del agua el obscuro centro.
 Todas estas partes dichas
 le dexaron descompuesto,
 de suerte que a manso Toro
 trocò el baculo del Reyno. 200
 Flechas desde alli el amor
 tantas le tirò, que pienso
 que con ellas mas ardiente
 estava, que con sus truenos.
 Herido pues dulcemente, 205
 rindio el cristalino imperio
 a vna esfera, que cristales
 contiene, pero mas densos.
 Arde el Dios ardiente mucho,
 juzgando que tanto fuego 210
 solo aquella nieve pueda
 templarle el suave tormento,
 No se determina a hablarla,
 su esquivez fiera temiendo,
 y assi pretendio rendirla 215
 en paciente animal buelto.
 Si bien, antes a su forma
 diesse Iupiter el cuerpo,
 lacusando su amor, dixo

[I]o⁶²⁷ siguiente, aunque era el reo. 220
 O Dios rapaz! cuyas flechas
 rinden tanto el brio nuestro,
 que aunque tienê oro, es mucho
 por no estimarse este tiempo.
 Que por ser la edad dorada, 225
 la apreciàra la del yerro,
 porque de la privacion
 le⁶²⁸ apetito es afecto.
 Bien prendes mi voluntad
 otra vez con laço nuevo, 230
 con que me verè corrido
 en la plaça de los versos.
 Siempre (rapaz) te has burlado
 de mi furibundo cetro,
 y agora por mas jugarme, 235
 me tiras garrochas fiero.
 No bastava castigarme
 con Yo, en cuyo adulterio
 lo⁶²⁹ bolvi por Iuno en Vaca,
 y ella se llevò los cuernos. 240
 Bien vêgas tambien la injuria
 deste mi amante otro tiempo,
 pues por mudarla en lo dicho,
 a mi en vn toro me has buelto.
 Por ti en aquesta figura, 245
 aunque sea mal aguero,
 he de passar el ser hombre,
 a aquesta polla atendiendo.
 O silveme el mundo, o no,

⁶²⁷ Es evidente que hay una errata tipográfica en el texto: la “I” de “Iacusando”, que es “acusando”, debe ir en el siguiente verso.

⁶²⁸ Léase “el”.

⁶²⁹ En el impreso se leía “lo”, pero una mano corrigió la errata convirtiendo la “o” en “a”. No veo necesaria tal corrección, pues podemos entender perfectamente que estamos ante un juego de palabras con el nombre mitológico de Ío como base, aunque se haya escrito con dos grafías diferentes.

de que en el fin que pretendo, 250
 quise al principio ser toro,
 por hazerme hombre al medio.
 Y advierta quien me silvare,
 que no ha sido dos aciertos,
 pues las mugeres se inclinan 255
 al que se inclina a becerro.
 Esto hablé, y ojos cerrados
 arremetio para el suelo,
 donde quedò como antes,
 mas con figura de nuevo. 260
 En toro, pues, convertido,
 o en proximo, que es lo mesmo;
 porque entre proximo o toro
 solo media manso, o fiero.
 El en manso se bolvio, 265
 con que alagó a su dueño;
 que el signo del alvedrio
 rinde al mugeril afecto.
 La otra armenta acôpañando
 la playa se fue midiendo, 270
 siendo Paladion de engaños,
 si bien entró dulce incendio.
 Desque Europa le miró,
 clavó en el su mirar bello
 desde el balcon de los ojos, 275
 passandose al lado hizquierdo.
 Pasiphae del animal
 se admirò, en cuyo despejo,
 sino el deseo a lo mas,
 si atencion puso a lo menos. 280
 En las partes que le agradan
 juzgo vn marido perfecto,
 [i]gnorandole lo bruto,
 por mirarle simil nuestro.
 Y porque opuesta a las Porcias, 285
 antes vnió a el el cuello,

para que hincasse el arado,
 en la tierra, o en el suelo.
 El animal cauteloso,
 en su atencion discurriendo 290
 passos imprimio en la arena,
 que vino Ovidio a leerlos.
 Obstentando el talle hermoso
 se rindio por lo brutesco,
 q la ignorancia en mujeres 295
 puede mas que lo discreto.
 Que bien lo llora Nason,
 lamentandose en los versos,
 profetizando a entendidos
 el agravio de los necios. 300
 En aquesto pecò Europa,
 mas sin intencion del sexto,
 que solo le agrada lo que
 es licito del objeto.
 En fin, el casto animal, 305
 inocente llega a tiempo,
 que en el arena tendido
 le explicó su pensamiento.
 Ella agrados afectando,
 sobre el cuello tomó assiento, 310
 sueltos los cabellos, para
 que el hiziesse ocasion dellos.
 Cogiola, y a las espumas
 se desliza, donde Venus,
 por aver nacido dellas, 315
 feliz le otorga su empleo.
 Navega el marino amante
 sin que a pique le eche el peso,
 que era liviano el velamen
 por la condicion del dueño. 320
 A puto el postre camina,
 y puto el postre diziendo,
 en mugeriles palabras

ella pronunciô estos versos.
 O mal Toro! que mi suerte 325
 malogras, pues triste veo,
 que ya mi honor vn cornado
 por ti no tendra de precio.
 Sin duda (Toro fingido)
 eres de algun encubierto, 330
 que a mi virginidad justa
 quiere ensanchar los trofeos.
 Que Baco eres he pensado,
 que ya te has buuelto ternero,
 y siendo de tus orejas, 335
 le das a tu fama el peiro.
 A, lascivo! quiera Dios,
 (dixo) quando en vn momento
 se hizo vn Demonio el Toro,
 y pisó de Creta el puerto. 340
 Quedó admirada la Ninfa,
 llamando a Iove en sus ruegos,
 con las falacias que antes
 se le aparecio, diziendo:
 Escampa Europa esse llanto 345
 con que anublas tus luzeros,
 Nortes del Baxel, en que
 Argonauta fui Maestro.
 Piloto fui, tu mi Norte,
 pues la aguja te encomiendo, 350
 q aûq es mi amor grados muchos
 la mitad apunta menos.
 Ya que el estrecho he dexado,
 todo el mundo en ti contemplo,
 poner quiero en tus columnas 355
 el Non plus de mis afectos.
 Ladron fui de tu hermosura,
 mas la culpa es tuya, puesto
 que al tibio apetito mio
 armas le diste de fuego. 360

Niegate ya a la esquivéz,
 que mi natural resuelto,
 al passo que mas me huyes,
 te harà caer en tropieços.
 Si concluda concedes 365
 lo que a todos dizes niego,
 el probo del saber bien
 te arguirà en dari contento.
 No presumas defenderte,
 por ser del amor tu Templo, 370
 que al impulso de mis rayos
 se postran torres al suelo.
 Mas si a mi idolatra gusto:
 permites el ara, ofrezco
 victimarte cortesmenet⁶³⁰ 375
 el impulso de mi afecto.
 La Ninfa se escandaliza,
 y por verle tan ardiendo,
 que era otro Apolo juzgó,
 y al asuson dixo apelo. 380
 Quiso ser Daphne, calçando
 plumas sus coturnos bellos,
 mas tres pies no a la Francesa
 le añadió su amante vn çueco.
 Conuenciola, y solo fue 385
 Daphne, porque al yr huyendo,
 sin conuertirse en Laurel,
 rindio a Iupiter el premio.
 El alcaguete animal
 estrellas se vio paciendo, 390
 absorto, que tal oficio
 pudiesse llevarlo al cielo.
 Principio de toda Creta
 fue Europa, y assi este feo

⁶³⁰ Es una errata más que debe leerse “cortésmente”.

contacto heredó Pasiphae 395
 quando a otro rindio su cuello.
 Pasiphae, que de la fama
 es monstro: mas yo las dexo
 a la vna por su fama,
 y a la otra por sus deudos. 400
 Busquela Cadmo en buê hora,
 y no la halle en mis versos,
 aunque le cueste la pena
 que le añaio el padre Regio.
 Que aunq por mi el robo sepa 405
 de su amante, y en que puesto
 fue gozada, no sabra
 lo que despues se hizieron⁶³¹.

Esta larguísima fábula pone a prueba la paciencia del lector y nos parece que lo burlesco languidece en ciertos lugares. En la dedicatoria inicial, el autor ya nos muestra su intención de obtener “solo aplauso popular” (v. 7); la alusión gongorina es clara y remite a los primeros versos de la *Tisbe* del cordobés (“popular aplauso quiero”, v. 15). La elección del metro también viene a ser muestra de la liviandad que se persigue. Y, entrando en la fábula, se vuelve a repetir a qué destinatario está dirigida: del Corral solicita “al vulgo oídos, / y no a Tribunos severos” (vv. 35-36); y remata: “Si fabula es la que canto, / fabula sea del pueblo, / que no es justo que a los Eroes / se dè lo que es de plebeyos” (vv. 37-40); versos que, a nuestro juicio, implican que García de Corral tiene conciencia de que la fábula mitológica ha pasado o está pasando a ser un género menor cuyos mejores tiempos como género narrativo grave han pasado. Pero, acaso, tales declaraciones, sólo sean una justificación de autor, el tópico de la falsa modestia; o una mera alusión al inicio de la *Tisbe* de Góngora, como ya hemos advertido.

En el inicio, el autor se para en varias decenas de versos preliminares con muy poco interés sin entrar en la materia que anuncia: “Oy admiro mas famoso / al Toro que pisa el

⁶³¹ Copio el poema del impreso citado en la n. 623.

cielo” (vv. 21-22). Finalmente, para en recordar sobre qué iba a componer su poema: “Y pues el assumpto llama, / [buelta] al teatro demos, / donde a Europa y a su amante / robador dexe bien puestos” (vv. 57-60).

Y, cuando parece que, por fin, va a presentar a los protagonistas de la historia en las playas sidonias, vuelve a demorarse primero situando la acción en la primavera, como tiempo propicio para el amor, suponemos (vv. 61-72). Tras esto, encontramos a un Júpiter, según el tópico, amante de los deslices amorosos (vv. 73-76), flechado por Cupido (vv. 77-84), que, una vez más, como por ejemplo en Pantaleón de Ribera, es introducido como personaje sin que esté en Ovidio. Esta amplificación es plenamente barroca y la presencia de cupidos también se extiende a la pintura. Así pues, una vez herido, el dios contempla a la princesa y queda prendado de sus atributos y desea gozarla (vv. 85-92). En este momento, se impone una amplificación más también de origen barroco, la descripción de la doncella con la enumeración de las consabidas metáforas petrarquistas trufadas de los habituales chistes con juegos de palabras o alusiones escatológicas o sexuales (vv. 85-196) con la finalidad de invertir el código amoroso en burlesco. Debemos resaltar que el autor hace gala de su conocimiento del género aludiendo a un segundo procedimiento, más breve, para señalar la belleza de la dama. Éste consiste en el recurso de enunciar la cualidad misma, pero guardar silencio y no pasar a la écfrasis por imposibilidad de igualar con palabras la realidad que se pretende pintar: “Dexar sus partes en blanco, / implica en nuestro emisferio, / pues en el Polo Español / todo Poeta haze aquesto” (vv. 93-96). Cierra la *descriptio puellae* García de Corral centrándose en los pies de la princesa: “Con estos estribò, donde / el pie està siempre mordiendo / dientes del monstro salobre / quando cruel çuça el viento.” (vv. 185-188); éstos deben ser interpretados del siguiente modo: la princesa mete los pies en la orilla del mar y las olas se los mojan; además, “estribò” hace referencia a que su posición es con las piernas separadas. Sin duda creemos que estos versos se inspiran claramente en otros de Pantaleón de Rivera: “A los voraces del mar / insultos, echò de rocas / Marpesias, naturaleza / de uno i otro lado cormas.” (vv. 93-96), también en la fábula de Europa de este autor, ya estudiada más arriba; en primer lugar leamos la explicación que de ellos nos da Ponce: “De forma conceptuosa, la cuarteta describe a la joven mojando sus piernas a orillas del mar. A guisa de paradoja, las bellas piernas de la muchacha, blancas

como el mármol del Marpeso, harían detenerse las olas, sirviendo, de este modo, de cormas marmóreas al movimiento de las aguas”⁶³²; así pues, en García de Corral la metáfora “dientes del monstruo salobre” equivale a “olas” del mismo modo que en Pantaleón “voraces del / mar insultos”, y se inspiran en la imagen de las olas que rompen en la playa; asimismo, en cuanto a la posición de la princesa en García de Corral, con los pies estribados, es decir, con las piernas separadas (seguramente debemos leer una alusión sexual), también está en Pantaleón en “de uno y otro lado”. Por último, el uso del hipérbaton también es un aspecto formal que une los dos fragmentos.

En los siguientes versos se suceden un par de chistes de sesgo sexual y escatológico (vv. 189-196) cuya situación descompone de deseo definitivamente al dios “de suerte que a manso Toro / trocò el baculo del Reyno.” (vv. 199-200). Y es aquí por primera vez que podemos establecer una relación intertextual entre el poema de García de Corral y la fuente ovidiana. Evidentemente, el par de versos se relaciona con *sceptri grauitate relictæ, induitur faciem tauri* y “manso” resume *nullæ in fronte minæ nec formidabile lumen: / pacem uultus habet* y *quod proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 847, 850, 857-858 y 859, respectivamente). La conversión en toro queda reflejada en otros lugares del texto: “En toro, pues, convertido” (v. 261), “a mi en vn toro me has buelto” (v. 244); y la masedumbre también: “en paciente animal buelto.” (v. 216), “El en manso, se bolvió (v. 265).

Devorado por el deseo que le provocan las saetas del dios ciego y sin atreverse a hablar a la princesa (vv. 201-220), nos encontramos con uno de los elementos definitorios de esta fábula en el Barroco, la presencia de las oraciones de Júpiter y de Europa. Aquí, la primera corresponde al dios y no va dirigida, como es habitual, a la fenicia sino a Cupido, responsable de su amor. El discurso es una queja por los efectos que los juegos del niño ciego causan en el dios supremo (vv. 221-256).

⁶³² Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 2, 2002, p. 566.

Y, al fin, tras doscientos sesenta y ocho versos, nos encontramos con un segundo eco intertextual, si lo podemos considerar así. Hace referencia al motivo en que el toro Júpiter se mezcla con el ganado de Agénor en la playa sidonia; en García de Corral “La otra armenta acôpañando / la playa se fue midiendo,” (vv. 269-270) recolectaría *litora* y *mixtusque iuuencis* (*Met.*, II, 842 y 850, respectivamente).

La siguiente secuencia muestra la admiración de Europa ante el magnífico toro (vv. 273-288) sin que haya atisbo de su descripción. Aunque estructuralmente el motivo está colocado en la misma posición que en Ovidio, tras la epifanía del dios mezclado con la vacada del rey, los versos de uno y otro autor están muy lejanos.

Nada leemos en el poema español de los juegos de acercamiento y cortejo entre el toro y la princesa. García únicamente hace una alusión a este episodio con estos versos: “El animal cauteloso, / en su atencion discurriendo / passos imprimio en la arena, / que vino Ovidio a leerlos,” (vv. 289-290). Desde luego, la cautela es el principio que rige la actuación del dios hasta que la muchacha se sube sobre su costado y acierta García al utilizar el término; asimismo, la referencia a la playa y los paulatinos pasos y avances del dios evocan muy bien la actitud prudente del dios en el texto ovidiano y el escenario mítico donde se desarrolla la escena.

Se intuye en muchos textos sobre Europa la sospecha de que ésta no sea una virgen ignorante totalmente inocente de su rapto; de que mantiene una actitud ambigua; de que su inconsciencia es fingida; de que incluso se presta a él rendida por lo que llamamos la erótica del poder, la vieja historia de la joven rendida al dinero y la posición de un amante maduro; o, de que, de una forma más cruda, se vende al dios a cambio de unos regalos, siendo ella la que conquista al dios y no al contrario. Esta perspectiva en las letras españolas podría asomar ya en el soneto de Lope. Sin embargo, García de Corral se mantiene en la versión más tradicional y en el discurso más paternalista, presentando a la muchacha como una joven ingenua: “q la ignorancia en mujeres / puede mas que lo discreto” (vv. 295-296); apoyándose en Nasón como argumento de autoridad: “Que bien lo llora Nasón, / lamentandose en los versos, / profetizando a entendidos / el agravio de los

necios. / En aquesto pecò Europa, / mas sin intencion del sexto,” (vv. 297-302). A no ser que entendamos como una ironía (como parece) lo escrito en virtud del tono burlesco de la fábula. Que la autoridad del de Sulmona está en la pluma de nuestro autor se hace evidente por las citas.

Finalmente el dios “en el arena tendido” (v. 307), eco de *nunc latus in fulvis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 865), consigue que Europa se le monte: “Ella agrados afectando / sobre el cuello tomó asiento,” (vv. 309-310); eco también de *Ausa est [...] / [...], tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869).

En esta parte de la fábula, como venimos viendo, los motivos, sin que apenas haya ecos textuales, siguen la estructura arquetípica del mito. Tras la montura, nos encontramos con el adentramiento en el mar: “Cogiola, y a las espumas / se desliza” (vv. 313-314); y la travesía marina (vv. 313-324). Corral no se acuerda de la estampa ovidiana de la muchacha velificante sobre el dios. Pero sí intercala aquí una nueva amplificación en forma de discurso directo. Es el lamento de Europa por la situación en que se encuentra, que se ve interrumpida cuando Júpiter aporta en Creta (vv. 325-340). Aunque sin paralelos textuales, recoge el tono patético de la *Europa* de Mosco o de la *Oda*, III, 27, de Horacio.

A la querella de Europa le sigue, tal y como venimos viendo que es preceptivo en las composiciones barrocas, el discurso de Jove que se manifiesta para aplacar su resistencia al acto amoroso que se aproxima (vv. 341-376). Esta suasoria contiene cuatro elementos básicos en todas las fábulas: la exhortación a dejar el llanto ya que tiene la gloria de ser raptada por un dios (vv. 341-356), la justificación del secuestro (vv. 357-360), la argumentación por la que la princesa se debe someter al dios, que oscila entre la advertencia y la lisonja, (vv. 361-376) y, por último, los premios por el himeneo, aunque en este texto faltan. En su lugar, el poeta español cierra la fábula con la unión final (vv. 377-392), sin ningún eco de textos anteriores, excepto una alusión al comienzo de la *Soledad primera* de Góngora: “estrellas se vio paciando” (v. 390); y una alusión al mito de Pasífae, que se asocia con el de Europa por ser la unión sexual de ambas cretenses de la misma

naturaleza (vv. 392-408). Esta analogía entre los dos mitos se da sólo en esta ocasión en las letras españolas.

En conclusión, nos encontramos ante una fábula de mediados del seiscientos que cumple con los parámetros de las composiciones del momento: larga extensión; vocación burlesca apoyada en la inversión del código petrarquista, los chistes sexuales y el juego de palabras; ampliaciones: la estación del año, la écfrasis de la princesa, los discursos de Júpiter, las quejas de Europa, la introducción del flechador ciego o la alusión a Pasífae; junto a todo ello encontramos los motivos arquetípicos del mito y ecos intertextuales de Ovidio dispuestos en el orden narrativo canónico que acordaron las fuentes clásicas, el poeta de Sulmona y sus seguidores hispánicos. Entre ellos, nos parece evidente la influencia en García de Corral de Pantaleón de Rivera.

2.3.15. Baltasar López de Gurrea, conde del Villar

Al Conde del Villar pertenece el libro publicado en 1663 y titulado *Classes poeticas. Dividense en historica, y fabvlosa, amorosa, lyrica, jocosa, y piadosa. En variedad de metros, y assvntos*. Una de las piezas de la obra, perteneciente a la clase *histórica*, y *fabvlosa*, escrita en romance, es la *Fabvla de Ivpiter, y Evropa*. La obra, según Cossío, de ingenio mediano, es de inspiración ovidiana y tiene como lejano referente la poesía gongorina, pero está imbuida verdaderamente del conceptismo simétrico de Calderón, al que don Baltasar admiraba. Igualmente, según este autor, aunque el metro es de arte menor y en su momento proliferan en esta forma las fábulas burlescas, sin embargo, la intención de don Baltasar no es popularizar el mito, sino narrarla con detalle; tanto es así que en ocasiones amplifica⁶³³ considerablemente en pos de este objetivo. Si atendemos al *Prelvdio a la classe historica, y fabvlosa*⁶³⁴ parece que el autor adopta una postura moralizante,

⁶³³ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, II, pp. 171-176, especialmente 171-174. También estudia esta fábula Ponce, *op. cit.* en la n. 2, 2002, pp. 197-198.

⁶³⁴ Cf. Baltasar Lopez de Gurrea, *Classes poeticas. Dividense en historica, y fabvlosa, amorosa, lyrica, jocosa, y piadosa. En variedad de metros, y assvntos*, Zaragoza, Ivan de Ybar, 1663, pp. 1-2. Esta clase al abrir su

cuyas moralejas se deben extraer de los significados ocultos que contienen las fábulas a través de las alegorías correspondientes. Así pues, a fines del XVII, nos encontramos con una postura interpretativa aún que arranca de muchos siglos atrás y que persiste y convive con los divertimentos jocosos. E incluso en las mitologías del XVIII y XIX para jóvenes que citábamos más arriba la intención didáctica es patente y se manifiesta en los textos.

El romance dice así:

Hija del grande Agenor,	
Rey Fenicio, cuyo Imperio	
solo asustaron de amor	
no prevenidos los riesgos.	
Fue Europa, cuya hermosura	5
mal hallada en los silencios,	
que son prisión en que està	
todo lo grande violento.	
Diò a la bolante Deidad	
no vulgarizado empleo,	10
que no es vulgar el aplauso,	
si es singular el sugeto.	
No a describir sus primores	
cuidadoso me divierto,	
que se negaron por grandes	15
a las voces, ò a los lienços.	
No intento en toscos pincel	
deslustrar sus lucimientos,	
que es el retrato imposible,	
quando es divino el objeto.	20
Zelar del original	
en la copia lo perfecto,	
es bosquejar para agravio,	

sección en el libro ve aumentado su título del siguiente modo: *Classe historica, y fabvlosa. Verdades, y ficciones. Empleos de la memoria, y qvimeras de la idea, ibidem*, p. 3. El ejemplar que manejamos se custodia en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, sign. BH FLL Res. 1055.

no describir para aumento.
 No hiperboles desmedidos 25
 a su hermosura prevengo,
 que son inciertos, si grandes,
 y son ociosos, si ciertos.
 Era pues Europa hermosa,
 sin mas encarecimientos, 30
 para muger mucho mas,
 para Deidad poco menos.
 Creciò en belleza, y edad;
 esto afirmo, y niego aquello,
 que siempre es menos lo hermoso, 35
 al passo que es mas el tiempo.
 Creciò en juveniles años,
 sin que el hermano de Anteros
 a dulce amoroso hechizo
 inclinàse sus afectos. 40
 Libre de amante passion
 logrò quietudes su pecho,
 que jubentud sin amor
 nunca hallò desasosiegos.
 Toda del ocio vivia, 45
 sin que cuidadoso intento,
 ò la desvelàsse en sustos,
 ò la asustàsse en desvelos.
 En decentes desahogos
 buscava el divertimento, 50
 yà Diana de lo frondoso,
 y yà Flora de lo ameno.
 Tal vez sufría en las selvas
 los bullicios al empeño,
 y en verde prado tal vez 55
 los sentidos al recreo.
 Iupiter, deidad suprema,
 de quantas les merecieron
 en supersticiosos cultos
 los humos a los inciensos. 60

Humanando la deidad
 a cuidadosos anhelos,
 que no agravian lo divino
 amorosos pensamientos.
 En la hermosura de Europa, 65
 mucho sol en poco Cielo,
 hallo incendios al cariño,
 sino cariño al incendio.
 Atenta Iuno, con quien
 Iupiter en himeneo, 70
 por el consorcio al de hermana,
 añadió vínculo estrecho.
 Se sufría de amorosa
 tan libremente a los zelos,
 que de zelosa embargava 75
 a Iupiter los intentos.
 El que a su pasión amante
 juzgó imposible el remedio,
 ó fuese por no buscallo,
 ó fuese por no tenello. 80
 Con los zelos de su hermana,
 avivando mas el fuego,
 que zelosa vna muger
 crece al consorte el deseo.
 Libró en ardid cauteloso 85
 de su amor el cumplimiento,
 que para lograr su amor
 todo es cautela el ingenio.
 A las orillas del mar
 gustoso entretenimiento 90
 le permitían a Europa
 las licencias de vn paseo.
 Multitud de aquellos brutos,
 que en enojosos encuentros,
 son torvellinos de furias 95
 al contacto de su cerro.
 De aquellos, que en coso, ó plaza,

yà veloces, yà sangrientos,
 empeño son del rejon,
 si escandalo son del viento. 100
 Paciando sin lo furioso
 la verde yerva, no lexos,
 en mucho espacioso prado
 les ofrecia alimento.
 Viendo Europa en los novillos 105
 nada furiosos los zeños,
 que acaso el amante Dios
 les templò los ardimientos.
 De vno en otro discurria,
 alagando en lisonjeros 110
 agrados de blanca mano
 los que olvidaban lo fiero.
 Iupiter (ò gran poder
 el de vn amoroso aliento,
 que empeñas lo mas sublime 115
 a mas humildes extremos.)
 Viendo a Europa, que al descuido,
 libre el rostro, suelto el pelo,
 con la libertad del campo
 dava realze a lo bello. 120
 Mas rendido a la hermosura,
 que contemplava suspenso,
 en forma de manso bruto
 disfraçò el poder supremo.
 Llega Europa divertida 125
 en lo grato del bezerro,
 para pagalle en lisonjas
 lo que la ofrece en sossiegos.
 Toca la blanca cerviz
 del bruto, y el rendimiento 130
 combida, a que de su boca
 sea juguete el acierto.
 El del apacible bruto
 en el disfraz encubierto,

lo que adorava besando, 135
 dissimulava lamiendo.
 Tan tratable se permite,
 que reclinado en el suelo
 dà lugar a que la Ninfa
 haga de su espalda assiento. 140
 Poco a poco se levanta,
 sin que altere el movimiento
 a Europa, con cuyo tacto
 del Dios se avivava el fuego.
 Pasea la hermosa carga, 145
 sin que le agrave su peso,
 que era Dios, y no fue mucho
 sustentar vn firmamento.
 Passo a passo la conduce,
 porque de cursos inquietos, 150
 no diessen causa las prisas
 al sobresalto, ò al miedo.
 Llega del mar a la orilla,
 y porque a su vndoso estruendo
 pierda Europa el temor, dando 155
 sus horrores al destierro.
 Yà a lo humedo se permite,
 yà se retira a lo seco,
 yà se aparta, y yà se acerca
 azia el boraz elemento. 160
 Hasta que vna vez las huellas,
 a las olas permitiendo,
 nadando la diò a entender,
 que era impossible el apeo.
 Asustòse Europa al ver 165
 azules golfos inmensos,
 que a la Neptunia Deidad
 dan los limites, y el cetro.
 Turbòse al surcar las ondas
 nave vn bruto, sus pies remos, 170
 arboles, cabeça, y puntas,

ella piloto, y maestro.
 Sin lazo que le prendiesse,
 sufrido al aire el cabello
 ondeava gallardete 175
 a dulces soplos del euro.
 Al sobresalto, las rosas
 de sus megillas huyeron,
 dexando a las azuzenas
 sin dudas el vencimiento. 180
 Recogióse de su labio
 el clabel, y mas adentro,
 fue sangre, lo que en èl antes,
 logró de rubì el aprecio.
 Procurò del cerro altivo 185
 asegurarse, pidiendo
 a Tetis, por ser muger,
 la felicidad, ò el puerto.
 Baxel animado el Toro,
 guía por rumbos inciertos 190
 la incauta beldad, que surca
 no prevenida el Nereo.
 Tal vez a verla los ojos
 convierte, y en lo secreto
 buelve en ardores, y llamas 195
 lo que vè en nieves, y yelos.
 Besa tal vez del coturno
 los nacares, prometiendo
 en los agrados que afecta
 dichoso fin al empeño. 200
 Desta manera procura
 templança a los sentimientos,
 que de los sustos de Europa
 eran precisos efectos.
 Hasta que dichosa playa 205
 les mostrò feliz acierto
 en Creta, ò Candia; de donde
 Cretense a Iobe dixerón.

No bien en la blanca arena
 estampò el passo primero 210
 el Dios impaciente yà
 de amorosos sufrimientos.
 Quando de supuesta fiera,
 dexando aparente cuerpo,
 el que era Toro fingido, 215
 fue Iupiter verdadero.
 Estraña en sustos la Ninfa
 no prevenidos portentos,
 que lo virginal se asusta
 de varoniles aspectos. 220
 Descubre el amante Iobe
 del engaño los pretextos,
 disculpando en su passion
 el ossado atrevimiento.
 Atropellanse en sus labios, 225
 con la dulçura de tiernos,
 vn cariño, a otro cariño,
 vn requiebro, a otro requiebro.
 Desata para obligarla
 retoricos cumplimientos, 230
 que para lograrse, amor
 guarda eloquentes preceptos.
 Haze estrañez del destino
 la Ninfa, y enmudeciendo,
 responde en lo vergonçoso, 235
 lo que calla en lo modesto.
 Púrpuras vistiò su rostro,
 y en virginal corrimiento,
 lo que hurtò lo temeroso
 le restituyò lo honesto. 240
 Prosigue Iobe el cariño,
 desdeña Europa el festejo,
 èl esforçando finezas,
 ella avivando desprecios.
 Insta el Dios, y ella resiste, 245

ella esquiva, y èl grossero;
 que amor, si a cegarse llega,
 llega a atropellar lo atento.
 No fue fugitiva Dafne,
 mas desdeñosa a los cuerdos 250
 cariños del Dios, que diò
 sus oraculos en Delfos.
 No de Azis la dulce amante,
 mas esquiva a Polifemo,
 de la amorosa arrogancia 255
 resistiò impulso sobervio.
 Que del Fenicio la hija
 creciò al desden los esfuerços,
 con la Deidad, que esta vez
 pudo olvididarse de serlo. 260
 Viendo impossible templar
 de Europa el rigor severo,
 en las violencias librò
 de su passion el trofeo.
 Descomponese atrevido 265
 en su amor. (Que indigno medio,
 para conseguir vn gusto,
 atropellar vn desprecio!)
 Permite al grossero brazo
 descortès atrevimiento: 270
 (Que destemplança, querer
 por violencia el desacierto!)
 Resistese de la Ninfa,
 casta mano, airado pecho,
 ella de valor vestida, 275
 y aquel de enojos cubierto.
 Hasta que espirando el brio
 en las flaquezas del sexo,
 a su violado decoro
 hizo en sus llantos el duelo. 280
 Junto a vn platano, que diò
 de esmeralda el pavimento,

vencida Europa, hallò Iobe
a sus porfias el lecho.
Logrò a violencias su amor, 285
mirando a tiempo resuelto,
todo vn honor en desdichas,
y todo vn amor en yerros.
Restituyòle a los astros
veloz animoso buelo, 290
dexando a la Ninfa en cinta,
y en ella a Creta heredero.
Hasta aqui en lo fabuloso
pudo estenderse el suceso
de Europa, que es en las partes 295
l a quarta del vniverso⁶³⁵.

Como corresponde a toda fábula barroca, el texto no es una *imitatio* servil, sino que presenta considerables amplificaciones. Comparémoslo con la fuente ovidiana.

Sin recordar el Conde el inicial episodio ovidiano de Mercurio presenta a la protagonista (vv. 1-56): “hija del grande Agenor”, aludiendo a su ascendencia (v. 1), “Fue Europa” (v. 5); lo que se aviene con *Agenore nata* (*Met.*, II, 858) en Ovidio.

Seguidamente (vv. 13-32) se ocupa de la belleza de la joven. Éste motivo había sido incorporado definitivamente en este período de dos maneras: o bien mediante la expresión de las tópicas metáforas petrarquistas, o bien mediante el tópico de la imposibilidad de decir. Cuando para el poeta es imposible retratar con palabras la naturaleza de la virgen, simplemente enuncia su beldad. En este caso el procedimiento es el segundo: “Zelar del original / en la copia lo perfecto, / es bosquejar para agravio, / no describir para aumento” (v. 21-24); y concluye el ingenio español: “Era pues Europa hermosa, / sin mas encarecimientos, / para muger mucho mas, / para Deidad poco menos” (vv. 29-32).

⁶³⁵ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, pp. 13-22.

Los versos siguientes (vv. 33-56) presentan a una joven distraída en castos entretenimientos: “En decentes desahogos / buscava el divertimento” (vv. 49-50); que lógicamente se deben situar en la playa sidonia en la que la joven juega con sus compañeras.

A continuación (vv. 57-68), aparece el otro protagonista de la fábula, Júpiter prendado de Europa: “En la hermosura de Europa, / mucho sol en poco Cielo, / hallo incendios al cariño” (vv. 65-67).

Como novedad, quien provoca la traza de la metamorfosis en toro no es el propio Júpiter o Mercurio, como en otros textos, sino los celos de Juno que hacen que el dios tenga que camuflarse para esquivarla (vv. 69-88).

Los siguientes octosílabos (vv. 89-112) ya presentan a Europa paseando entre unos novillos, los de su padre en Ovidio, por la orilla del mar: “A las orillas del mar / gustoso entretenimiento / le permitian a Europa / las licencias de vn paseo” (vv. 89-92); en el romano: *iuuenci / litora iussa petunt, ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 843-845).

Y a partir de este lugar los paralelos intertextuales con Ovidio aumentan. Los versos “Iupiter (ò gran poder / el de vn amoroso aliento, / que empeñas lo mas sublime / a mas humildes extremos.)” (vv. 113-116), podrían ser una reminiscencia de *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847). Sin embargo, unos versos antes, nuestro autor aventura una especie de disculpa o respuesta a la máxima ovidiana: “Humanando la deidad / a cuidadosos anhelos, / que no agravian lo divino / amorosos pensamientos” (vv. 61-64). En nuestras letras sólo López de Gurrea junto con Aldana acepta que el amor junto a la majestad no signifiquen la pérdida del decoro debido. Seguramente esto haya que interpretarlo como una autodefensa de la aristocracia que se aparta de la rigidez de sus códigos de honor.

Seguidamente, López de Gurrea presenta al dios “rendido a la hermosura” (v. 121) de Europa y transformado en toro: “en forma de manso bruto / disfraçò el poder supremo” (vv. 123-124); y más abajo: “El del apacible bruto / en el disfraz encubierto” (vv. 133-134); lo que en el sulmonés es *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850). Ya en este momento aparece en el español la mansedumbre del toro, que se repite a lo largo de la fábula en numerosos lugares. Por ejemplo: es el dios quien amansa a los toros de Agénor (vv. 101, 108 y 112); y es el mismo toro dios quien se muestra inofensivo: “lo grato del bezerro” (v. 126); y asociado a otros términos, “sossiegos” (v. 128), “rendimiento” (v. 130); “apacible bruto” (v. 133), “Tan tratable” (v. 137); que en el de Sulmona son recuerdo de *nullae in fronte minae nec formidabile lumen / pacem uultus habet. Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur, y sed quamuis mitem* (*Met.*, II, 857-860; 866, respectivamente).

Otro mitema recogido por López de Gurrea recoge las caricias que la confiada princesa da al fingido toro en el episodio del acercamiento y cortejo: “Toca la blanca cerviz / del bruto” (vv. 129-130); en Ovidio *pectora praebebat / uirginea plaudenda manu* (*Met.*, II, 866-867). Atenciones que, por otro lado, en el español ya se anticipaban en las también dadas a los novillos de su padre: “la verde yerva, no lexos, / en mucho espacioso prado / les ofrecia alimento” (vv. 102-104), que se asienta con las flores que la virgen da al dios en Ovidio: *flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 861); y en “De vno en otro discurria, / alagando en lisonjeros / agrados de blanca mano” (vv. 109-111), que nos parece otra vez recuerdo de *pectora praebebat / uirginea plaudenda manu* (*Met.*, II, 866-867) en el romano.

Y después López nos muestra al toro besando las manos de la princesa: “lo que adorava besando, / dissimulava lamiendo.” (vv. 135-136); que es en Ovidio *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863). Como se ve, el orden de las caricias y los besos en el español es el contrario al de la fuente, pero no deja de remitir sin lugar a dudas a su hipotexto ovidiano; sobre todo, cuando vemos cómo sigue el resto de los motivos que se dan en el episodio. Efectivamente, a continuación el dios salta en el prado y se revuelca en la arena: *et nunc adludit uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fulvis niueum deponit harenis* en Ovidio (*Met.*, II, 864-865); que López reproduce con estos octasílabos con el mismo resultado

final: “Tan tratable se permite, / que reclinado en el suelo / dà lugar a que la Ninfa / haga de su espalda assiento” (vv. 137-140); que a la vez recogen el ofrecimiento por parte del dios de su espalda, motivo tomado de los *Fastos* en una clara contaminación de los dos textos del sulmonés: *Praebuit, ut taurus, Tyriae sua terga puellae* (*Fast.*, V, 605); así como de *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869).

En la trampa la joven, una vez que el dios ha conseguido que la doncella monte a su grupa, como ya hemos visto muchas veces, Ovidio inicia el episodio del rapto y la travesía, el cual comienza con el adentramiento paulatino en el mar: *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis, / inde abit ulterius mediique per aequora ponti / fert praedam* (*Met.*, II, 870-873). La secuencia está graduada por *semsin, primo, inde, ulterius*. López juega con el mismo concepto que el poeta de Sulmona, a saber, la aproximación inadvertida y gradual al mar, y sigue la misma secuencia que su modelo, pero compone el inadvertido acercamiento al mar amplificando el motivo utilizando veinticuatro versos (vv. 141-164). El progresivo adentramiento en el mar, en el que nos parece uno de los pasajes más singulares por su novedad y belleza de la fábula, con el fin de que la virgen no se asuste y pierda el miedo al mar lo marca por medio de los siguientes versos: “Poco a poco se levanta” (v. 141), “pasea la hermosa carga” (v. 145), “Passo a passo la conduce” (v. 149), “Llega del mar a la orilla” (v. 153), la anáfora del adverbio “ya” (vv. 157-159); y se demora describiendo el juego del dios, paseándola despacio por la playa (vv. 145-152) y adentrándose en el agua y saliendo a la orilla con su carga (vv. 153-160). Este motivo podría inspirarse en Aldana, que nos describe un juego de avance y retroceso muy parecido en relación con las hierbas que la princesa ofrece al dios; la anáfora de “ya” se encuentra tanto en Aldana (vv. 325-333) como en López (vv. 157-159) aplicada en el mismo lugar, si bien en Aldana sirve para presentar la rápida entrada en el mar del toro con su presa y en López para retardar esa misma acción; finalmente, en Aldana, cuando Europa se sube en el dios, el verso que sigue, “Muy poco a poco el toro se levanta” (v. 321), es el mismo que el de López en el mismo caso: “Poco a poco se levanta” (v. 141). Por tanto, López de Gurrea aplica el principio de imitación compuesta a su poema y se sirve de los textos de Ovidio junto con el de Aldana, que, a su vez, había hecho lo mismo con el

Sulmonés y Anguillara. Así el diálogo intertextual muestra su verdadera dimensión, el de un nudo intrincado donde las relaciones pueden ser evidentes o estar ocultas las unas tras las otras, como ya hemos visto en otros casos.

La siguiente estampa que la fuente latina presenta es a Europa asustada sobre el toro marino, imagen que sigue López también con las amplificaciones correspondientes. Así, de nuevo, lo que Ovidio condensa en tres versos, Gurrea lo explana en veinte (vv. 165-184). Centrémonos en las coincidencias entre los textos. En relación con el susto de Europa cuando se ve en medio de las aguas, el aragonés dice: “Asustòse Europa” (v. 165), y más adelante insiste en la misma idea, “Turbòse” (v. 169), “sobresalto” (v. 177) y “los sustos de Europa” (v. 203); que coincide con Ovidio: *pauet haec* (*Met.*, II, 873), *tactumque uereri / adsilientis aquae* (*Met.*, VI, 106-107), *timor y metuit tactus assilientis aquae* (*Fast.*, V, 608 y 612, respectivamente).

Asociado a la travesía marina, los cabellos de la princesa ondeando al viento es otro motivo recogido por López: “Sin lazo que le prendiese, / sufrido al aire el cabello / ondeava gallardete / a dulces soplos del euro” (vv. 173-176); que en Ovidio, como bien conocemos, es *flauos mouet aura capillos* (*Fast.*, V, 609). La palidez de la princesa atemorizada descrita por el aragonés (vv. 177-184) es, lógicamente, el resultado de una ampliación derivada del susto de la muchacha; ésta se basa en la ausencia de las consabidas metáforas auriseculares referidas a los colores del rostro de las beldades, “rosas” (v. 177), “clabel” (v. 182), que son sustituidos por las “azuzenas” (v. 179) de la palidez. Los siguientes versos (vv. 185-208) narran la travesía marina que no está descrita en la fuente latina ni se corresponde con la de otros textos clásicos, pues tiene como motivos centrales un ruego a Tetis para que facilite la jornada (vv. 185-188) y las atenciones del toro a la princesa en el mar. A este respecto, sí advertimos dos motivos incorporados, si no de Apuleyo, por la literatura hispana. El que presenta al dios tornando la vista hacia la raptada princesa y, segundo, besando sus pies. La imagen se encuentra en Apuleyo, Aguilar, Lope, Pina, y está inspirada en el besamanos ovidiano (*Met.*, II, 863:

oscula dat manibus), como ya advertimos más arriba⁶³⁶: “Tal vez a verla los ojos / convierte” (vv. 193-194) y “Besa tal vez del coturno / los nacares” (vv. 197-198). También está basada en Mosco la imagen de las patas como remos: “sus pies remos” (v. 170), que también leíamos en Tirso.

Finalmente, se produce el arribo a Creta en el que Júpiter abandona su disfraz. En Ovidio: *Iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat Dictaeque rura tenebat* (*Met.*, III, 1-2) y *litoribus tactis stabat sine cornibus ullis / Iuppiter inque deum de bove versus erat* (*Fast.*, V, 615-616); lo que López de Gurrea recoge del siguiente modo: “No bien en la blanca arena / estampó el passo primero / el Dios impaciente yà / de amorosos sufrimientos. / Quando de supuesta fiera, / dexando aparente cuerpo, / el que era Toro fingido, / fue Iupiter verdadero” (vv. 209-216).

Otro motivo incorporado por la literatura barroca a la fábula es lo que llamamos la *suasoria* del dios. En esta pieza está narrada por el autor y ocupa veintiocho versos (vv. 221-248). El resultado final a las instancias del dios es el desdén de la princesa, cual Dafne o Galatea; y, en consecuencia, el recurso a la fuerza por parte de éste y la violación de la joven (vv. 249-288). Hay en este punto de la fábula una implicación subjetiva clara del autor, que moraliza sobre la violencia del dios: “(Que indigno medio, / para conseguir vn gusto, / atropellar vn desprecio!)” (vv. 266-268); “(Que destemplança, querer / por violencia el desacierto!)” (vv. 271-272). Es la primera vez que en las letras castellanas la violación de Europa es condenada de forma explícita desde una perspectiva que podríamos llamar moderna desde la posición ética comúnmente aceptada actualmente.

López hace referencia al plátano bajo el que tuvo lugar la juntura (v. 281), que no es de origen ovidiano, y tal vez recogió de alguno de los manuales ya estudiados más que de Plinio o Teofrasto, sus fuentes clásicas.

⁶³⁶ Cf. en esta tesis: p. 150, para Apuleyo; p. 347, para Aguilar; p. 364, para Lope; y p. 478, para Pina.

Tras tal unión concluye la fábula; el dios se va al cielo: “Restituyòle a los astros / veloz animoso buelo” (vv. 289-290), no sabemos si López se inspiró para esto en *taurus init caelum* (*Fast.*, V, 617); y abandona a la muchacha en Creta embarazada: “dexando a la Ninfa en cinta” (v. 291), en Ovidio: *te, Sidoni, Iuppiter implet* (*Fast.*, V, 617).

Por otro lado, Europa, en este caso, como consecuencia del conocimiento geográfico de la época, da nombre a la parte “cuarta del vniverso” (v. 296); que en Ovidio es la tercera: *parsque tuum terrae tertia nomen habet* (*Fast.*, V, 618).

En conclusión, nos encontramos con una de las últimas fábulas de carácter grave, que incorpora los aspectos ya referidos: tema mitológico y recreación de la fuente clásica, amplificación como fórmula de novación original, *descriptio puellae*, metáforas petrarquistas, suasion del dios, imitación compuesta. La adición de todos estos elementos compositivos en un conglomerado artístico es la que da a la fábula su carácter plenamente barroco. Destaca además como novedad la condena moral explícita que el autor hace de la violación.

2.3.16. Juan Bautista Diamante

Don Juan Bautista Diamante (1625-1687)⁶³⁷ publicó en 1670 el primer tomo de las *Comedias de don Ivan Bautista Diamante*, integrado por doce obras entre las que

⁶³⁷ En cuanto a los estudios sobre este autor, tres trabajos ofrecen en especial una panorámica general sobre su vida y obra: cf. E. Cotarelo y Mori, “Don Juan Bautista Diamante y sus comedias”, *Boletín de la Real Academia Española* 3 (1916) 272-297 y 454-497; M. Espido-Freire Zaragoza, “Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625-1687), autor de comedias y de fiestas de zarzuela”, en I. Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, I, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 473-485; y A. Cassol, “El teatro de Juan Bautista Diamante, en I. Arellano Ayuso (coord.), *Paraninfos, segundones, y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 173-179. Hay otros dos trabajos más específicos: M. Parker, *Santas, reinas, mártires y cortesanas: la mujer en el teatro de Juan Bautista Diamante*, Potomac, Scripta Humanistica, 1989; se centra más en sus zarzuelas el siguiente artículo: K. Sabik, “Juan B. Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II

encontramos una zarzuela⁶³⁸, titulada *Júpiter y Semele*⁶³⁹, que tal vez se estrenó un poco antes, hacia 1665⁶⁴⁰. Nos constan otras dos piezas teatrales con el nombre de nuestra heroína. Encontramos la primera en el catálogo de Urzáiz, es una obra de autor anónimo titulada *Júpiter y Europa*, que se representó “en Palacio, el 18 de febrero de 1697, por la compañía de Carlos Vallejo”. A esta fecha Shergold y Varey añaden otra representación el 17 de noviembre de 1697, con cambio de título, *La fábula de Júpiter y Europa*, y de directores de compañía, Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo⁶⁴¹. Las referencias no contienen más información ni he hallado el texto por ninguno de sus títulos. La segunda obra es del siglo XVIII, de Pedro Bermúdez Calderón, y se titula *Europa. Tragedia en cinco actos*. El autor también firmaba como Pedro Calderón Bermúdez, Pedro Bermúdez Calderón de la Barca y Pedro Calderón Bermúdez de Castro. Aunque según Aguilar hay un ejemplar en la British Library⁶⁴², no me ha sido posible verlo en su catálogo. Sobre este autor sabemos por

(1659-1687), en J. Whicker (ed.), *Actas del XII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 204-211.

⁶³⁸ Espido-Freire (cf. art. cit. en la nota anterior, p. 478), siguiendo a Stein (cf. L. K. Stein, *Songs of mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 1993), la clasifica como “semi-ópera”, a pesar de que en la príncipe viene definida como “fiesta de zarzuela”. Zarzuela la llama Cotarelo (cf. art. cit. en la nota anterior, pp. 472 y 492). Y de zarzuela la califica también Díaz (cf. N. Díaz Escovar, “Poetas dramáticos del siglo XVIII. Juan Bautista Diamante”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 90 (1927) 216-226, p. 221); sobre el título de este artículo creemos que debe haber una errata, pues, aunque Diamante fue representado en el XVIII, es poeta del XVII; efectivamente, en el título sobrescrito en la p. 225 encontramos otro que debió ser el auténtico y que se cambió por el que figura en el índice de la revista y la mayoría de las páginas del artículo; ese título, que se ajustaría más a la materia tratada, es el siguiente: “Poetas dramáticos de los siglos XVI y XVII”. Asimismo, Sabik aplica la misma denominación de zarzuela, cf. art. cit. en la nota superior, pp. 205 y 209.

⁶³⁹ Sobre la obra en particular, cf. arts. cit. en la n. 637: Cotarelo, pp. 471-472; Espido-Freire, pp. 479-480; y Sabik, pp. 205, 207, 209.

⁶⁴⁰ Cf. Espido-Freire, art. cit. en la n. 637, p. 480.

⁶⁴¹ Cf. respectivamente H. Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, p. 93; y N. D. Shergold y J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699*, London, Tamesis Books Limited, 1979.

⁶⁴² Cf. F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, p. 613, entrada 4246.

Herrera que ya mantenía actividad literaria en Madrid en 1759⁶⁴³. Así pues, exceptuando a Tirso, en el teatro sólo podemos estudiar la comedia de Diamante para analizar nuestro mito.

Pues bien, la pieza de Diamante contiene un parlamento de Cadmo, dirigido a dos príncipes que pretenden a Sémele, en el que narra la historia de su hermana Europa:

Agenor Rey de Fenicia,	
hijo del sacro Neptuno,	
fue mi padre, en mis principios	
dignos Principes discurro,	
por ser preciso en el caso,	5
de que advertiros procuro	
anticipar las noticias,	
para aclarar los discursos.	
De Agenor nació, y de Liuia	
su consorte, aun lo pronuncio,	10
no sin sobresalto, Europa,	
cuya beldad fue trassumpto	
del soberano pensil,	
sino es que fuesse dibuxo	
de Europa el cielo, pues mal	15
pudiera juzgar ninguno,	
viendo a Europa, y viendo al cielo,	
tan igualmente en el sumo	
grado de la perfección,	
qual de qual era trassumpto,	20
sino los diferenciara	
de los oidos el vso,	
que vno era cielo elocuente,	
quando otro era cielo mudo.	
Tan hermosa; pero como	25

⁶⁴³ Cf. J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 68.

en su perfeccion me ocupo,
 quando su desgracia està
 trocandome los impulsos?
 Sino es, que sea aduertencia
 del acaso, a quien no arguyo, 30
 dexarme pintar la suma
 perfeccion del cielo suyo,
 porque su hermosura diga
 de su desgracia lo sumo.
 mas por abreuia, que largos 35
 proemios hazen confusos
 los auisos, sumaré,
 de sus desdichas el curso,
 diziendo solo que vn dia
 funesto a los hados suyos, 40
 assistida de sus damas,
 se entregò toda al descuydo,
 del mar la acercò a la orilla,
 como otras vezes el vso,
 donde del suyo, y mi padre 45
 la diuertia el orgullo
 agradable por copioso
 de tanto lunado bruto.
 Como en partidas esquadras
 chupaua a la yerua el jugo, 50
 de entre los otros mas manso,
 ò a lo menos mas astuto,
 vn blanco, vn hermoso toro,
 (que ay hermosura en los brutos)
 a Europa se acercò, y como 55
 en indicio de tributo,
 que a lo bello pagar quiso
 aquella vez lo sañado,
 besò la cobarde mano,
 asegurandole cultos 60
 mugidos, que por humildes
 passaron plaça de arrulos.

Menos confusa la mano
 sobre la melena puso
 al toro Europa, y a poco 65
 rato, ya oluido el susto
 de vna guirnalda de Flores,
 la frente adornò al robusto
 galan, que Rey le juraua
 de todo el Imperio bruto. 70
 Viendole manso, apurar
 quiso el sufrimiento suyo,
 y sobre la tosca espalda
 acomodò el bello bulto.
 Con lento passo el cruel 75
 maquinador del insulto,
 en los primeros engaños
 assegurò los segundos.
 Primero en corta distancia,
 luego en mas, luego en mas, supo 80
 hazer parecer acaso
 el que era traidor estudio.
 Llegò al mar con la engañada
 Europa, que en el seguro
 de las experiencias nada 85
 le acordaua el infortunio;
 pero apenas del salobre
 elemento, el oportuno
 sagrado le acogì, quando
 dandose al cristal ceruleo, 90
 mares de riçada plata
 leuantando a los impulsos,
 de pies, y manos bolaua,
 pez sin tocar los diluuios,
 aue sin ajar las ondas, 95
 pues de los ojos confuso,
 el conocimiento dando
 a las distancias el vso,
 el hurto, y ladron miraua,

sin ver, ni ladron, ni hurto. 100
 Llegò la nueua infelize
 a la Corte, y necio el vulgo,
 adiuinando (que esta es
 la facultad de los muchos)
 a deidad diuina dieron 105
 desta tirania el triunfo,
 (que de la baxa ignorancia
 no estàn los Dioses seguros)⁶⁴⁴.

Por supuesto, el texto no contiene el relato ovidiano en toda su extensión y, además, incorpora las amplificaciones propias de la retórica barroca; pero, a la vez, podemos reconocer en las palabras de Cadmo la estructura general de la fuente ovidiana, y establecer lo que nos parecen algunas correspondencias textuales evidentes.

Cadmo inicia su discurso con la presentación de su hermana y sus ascendientes (vv. 1-11), donde el hecho de que figure Agénor como su padre ya nos remite probablemente a Ovidio, aunque el rey fenicio esté en múltiples fuentes.

Seguidamente, hay un encomio de la beldad de la princesa tiria (vv. 12-34). Motivo éste, plenamente incorporado por la poética barroca, bien por la descripción petrarquista, como hemos visto sucesivas veces, bien mediante advertencia de la belleza de la muchacha, como es el caso.

Y, una vez presentada la doncella, nuestro autor la sitúa jugando en las playas de Sidón (vv. 39-48), versos que reflejan el mismo motivo ovidiano presente al final del que denominamos episodio de Mercurio (*Met.*, II, 844-845). Aunque nuevamente hemos de decir que el espacio mítico se repite una y otra vez en todas las fuentes, sin que en el texto de Diamante haya un paralelo intertextual que lo pueda fijar con seguridad a Ovidio. Es de

⁶⁴⁴ Cf. Juan Bautista Diamante, *Comedias de F. Don Ivan Bautista Diamante*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1670, pp. 93-94 (2.^a sec.); la signatura del libro consultado en la Biblioteca Nacional de España es T / 2590.

especial mención cómo acaba esta serie de versos Diamante, utilizando el estilema “lunado bruto”, que nos debe recordar el comienzo de la *Soledad primera* de Góngora y, por tanto, advertir de esta contaminación de fuentes.

A continuación, Diamante toma diferentes motivos del romano que veremos por orden de aparición.

El español presenta al toro pastando: “chupaua a la yerua el jugo” (v. 50); la idea está en el de Sulmona en varios lugares: *quodque procul montano gramine pasci / armentum regale uides* (*Met.*, II, 841-842); *et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 851); *et flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 861); *uiridique exsultat in herba* (*Met.*, II, 864).

Del mismo modo, Diamante muestra el carácter del toro: “de entre los otros más manso” (v. 51), y lo vuelve a llamar “manso” (v. 71); aunque de forma más sucinta que Ovidio: *nullae in fronte minae nec formidabile lumen: / pacem uultus habet* (*Met.*, II, 857-858), y *quod proelia nulla minetur, / sed quamuis mitem metuit contingere primo* (*Met.*, II, 859-860). En cuanto a las palabras iniciales del verso del español, “de entre los otros”, son un eco de *mixtusque iuuencis* (*Met.*, II, 850) en el sentido de que tanto un toro como el otro se encuentran entremezclados dentro de un rebaño.

Tampoco deja de describir el aspecto físico del toro don Juan Bautista, tal vez escogiendo su atributo más sobresaliente, bajo la influencia del modelo, lo presenta como “vn blanco, vn hermoso toro” (v. 53) del mismo modo que Nasón, que sobre la blancura del animal escribe: *Quippe color niuis est* (*Met.*, II, 852), *candida [...] ora* (*Met.*, II, 861), *latus [...] niueum* (*Met.*, II, 865); y en cuanto al adjetivo “hermoso”, lo encontramos en el romano en el verso ya citado más arriba: *et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 851); y en *Miratur Agenore nata, / quod tam formosus* (*Met.*, II, 858-859).

Tras el retrato del toro, bello y manso, sigue en ambos autores el motivo del besamanos, perteneciente ya a lo que denominamos episodio del acercamiento: en

Diamante “besò la cobarde mano” (v. 59); que en el poeta latino es *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863). El adjetivo “cobarde” alude a que la princesa en Ovidio teme inicialmente al toro (*sed quamuis mitem metuit contingere primo*, *Met.*, II, 860), y no se acerca a él hasta que desecha el miedo.

Igualmente, del mismo modo que el toro de Ovidio muge (*mugit*, *Met.*, II, 851), así lo hace también el de Diamante (“mugidos”, v. 61).

Por otro lado, contemplamos en Ovidio al toro presentando su pecho para que Europa, ya menos asustada, lo acaricie: *metu dempto modo pectora praebet / uirginea plaudenda manu* (*Met.*, II, 866-867); idea que Diamante utiliza: “Menos confusa la mano / sobre la melena puso / al toro Europa (vv. 63-65); aunque cambia la “melena” por *pectora*.

Asimismo, Ovidio hace que el toro divino presente sus cuernos para que sea coronado con guirnaldas: *cornua sertis / inpediendae nouis* (*Met.*, II, 867-868); imagen que es obligada en casi todas las recreaciones, en nuestro caso una Europa olvidada de toda prevención así lo hace: “y a poco / rato, ya olvidado el susto / de vna guirnalda de Flores, / la frente adornò al robusto / galan” (vv. 65-69).

Pasemos a identificar motivos presentes en el episodio del rapto y la jornada hacia Creta. En primer lugar veremos cómo Europa se sienta sobre el toro: *tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 869), en Ovidio; y “sobre la tosca espalda / acomodò el bello bulto” (v. 73-74), en Diamante. Y después, según nos narra Ovidio, una vez que la muchacha se sube en el toro, éste comienza a desplazarse lenta e inadvertidamente hacia las ondas (*Met.*, II, 870-873). Para insuflar la idea de lentitud y cuidado se sirve de la siguiente serie de adverbios: *sensim* (*Met.*, II, 870), *primo* (*Met.*, II, 871), *inde* y *ulterius* (*Met.*, II, 872). Del mismo modo Diamante recrea la escena haciendo referencia a la prevención del toro (vv. 75-84): “Con lento passo” (v. 75), “Primero en corta distancia” (v. 79), que vienen a reproducir *semsin / falsa pedum primo uestigia* (*Met.*, II, 870-871); y “luego en mas, luego en mas” (v. 80), podría hacer referencia a *inde [...] ulterius* (*Met.*, II, 872); además de reproducir el mismo

esquema ovidiano que se da en *uix iam, uix* (*Met.*, II, 863). El resto de los versos del poeta madrileño que hace referencia a la travesía marina no se inspira en el modelo ovidiano.

En conclusión, vemos de nuevo que se repite la misma tónica, que don Juan Bautista Diamante, aun siendo original (pues no sigue servilmente el modelo ovidiano y adiciona motivos propios), es cierto deudor del poeta de Sulmona, del que toma claramente el esquema narrativo del mito y diversos paralelos intertextuales. Es destacable que sus versos sobre Europa son un excursus narrativo en el marco de un texto dramático, este hecho no es infrecuente en nuestro teatro mitológico.

2.4. Siglo XVIII.

2.4.1. José Joaquín Benegasi y Luján

Benegasi y Luján (1707-1770) publicó en 1743 en su obra *Poesias lyricas, y jocosas*, el poema titulado *Fabula de Jupiter, y Europa, (en estilo jocoso). Quintillas*⁶⁴⁵. Como su título indica, la fábula es un perfecto ejemplo de poesía burlesca, pues introduce todos los elementos jocosos propios del género: el dicho popular, el juego de palabras, los tópicos de la vida cotidiana, las alusiones licenciosas, el anacronismo o la desmitificación. La fábula dice así:

1

AQuel Dios, que de Divino
 tuvo lo que yo de Romo,
 que diò en el gran desatino
 de andar tras las chicas, como
 qualquier hijo de Vecino. 5

2

Jupiter, digo, el que amante
 (de flaquezas vivo ensayo)
 al vèr una hembra distante,
 en prueba de Dios Tonante
 la buscaba, como un Rayo. 10

⁶⁴⁵ Cossío lo estudia con juicio negativo, cf. *op. cit.* en la n. 2, II, pp. 377-379. También Leandro Fernández de Moratín tuvo en baja estimación la obra de Benegasi, a la que considera propia de copleros tabernarios; sobre sus testimonios y los de otros críticos al respecto, cf. E. Tejero Robledo, “Dos poetas (Nicolás F. Moratín y José Joaquín Benegasi) para un Infante, más un pretexto didáctico”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 3 (1991) 129-140, p. 139 (n. 25).

3

A este huvo quien alabò,
 de Europa el buen parecer:
 Con que al punto consintió
 en solicitarla vèr:
 Lo mismo me hiciera yo. 15

4

Curioso, quanto altanero
 lo pudo luego lograr.
 Y quedò, segun infiero,
 como yo suelo quedar,
 quando miro lo que quiero. 20

5

Pero no solo tenía
 este amor: Pues general
 à todas apetecia:
 Tan facil, por lo jovial,
 que amaba, quando queria. 25

6

Fuè la Ninfa (estirpe clara)
 hija del Rey Agenòr:
 Unica; pero no rara:
 La qual tuvo mejor cara,
 que tiene mi Confessor. 30

7

De Jupiter el aprieto,
 era el modo de lograr
 à su Dueño, y quedar quieto:

que ay cosas, que el mas discreto
aun no las puede alcanzar. 35

8

Traza pide, que le dè
à Mercurio, por si caza.
Y se la dió? Yà se vè;
Porque el gran Mercurio fuè
sugeto de mucha traza. 40

9

De este, pues, aconsejado,
(Dios nos libre de Terceros)
quedò en Toro transformado:
Porque jamàs han faltado
malissimos Consejeros. 45

10

Diria (à mi parecer)
sin reparar su decoro:
No la busco por Muger?
Pues yo quiero hacerme Toro,
y no dexarla, que hacer. 50

11

El intento bien saliò
para que à su gusto quadre,
porque en la Bacada entrò
de Agenòr: Y ella juzgò
era el Toro de su Padre. 55

12

Junto à las Bacas andaba
 obstentando mil primores,
 Europa, y flores juntaba:
 Pues, como Dama, gustaba
 (de lo que todas) de flores. 60

13

Viò un Toro, que parecia
 entre los demás el Rey,
 manso, y que à ella se venia:
 Que Marido en profecía,
 estaba yà como un Buey. 65

14

De escuchar, que retozaba
 con el Toro, no te assombres,
 ò Lector! Y aun le besaba:
 Si con los Toros jugaba,
 què sería con los hombres! 70

15

Compuso la tal belleza
 una Guirnalda, y à fe,
 que consiguió su agudeza
 al Toro adornar, porque
 se la puso en la Cabeza. 75

16

O, Animal! Què felíz eres,
 supuesto, que à tanto bastas:
 Con Guirnalda lucir quieres?

Pero como de essas astas
logran lucir por Mugerres. 80

17

En fin, Europa resuelta,
montarle quiso al instante,
y sin freno, à rienda suelta:
Si el Toro cogiò el portante,
fuè para darla una buelta. 85

18

Como la hora no via
de conseguir à la bella,
mas bolaba, que corria:
Y el bellacuelo diria:
Miren si corro con ella. 90

19

En el seguir la carrera,
tan agil, aun siendo larga,
dà motivo à que se infiera,
fuè la Dama (linda carga)
sobradamente ligera. 95

20

Que peso no le causasse
afirmo con fundamento.
O responda quien dudasse:
Mientras èl iba contento,
era dable le pesasse? 100

21

Que de las astas le assiò
 dicen, para no rodar:
 Mas no lo doy passo yo:
 Pues con què fin se agarrò?
 Con el de solo agarrar. 105

22

En suma, segun advierto,
 y la Fabula nos cuenta,
 la Nínfa (buen chasco cierto)
 no corrió en el Mar tormenta,
 pero la corriò en el Puerto. 110

23

Y en un Campo de esmeralda
 (pues de diamante en rigor
 no he visto cumbre, ni falda)
 perdiò la pobre una flor,
 que no estaba en la Guirnalda⁶⁴⁶. 115

Las veintitrés quintillas de nuevo siguen con alguna supresión la estructura básica del mito y, como en otros autores, vemos confluir en el texto diversas fuentes.

En las primeras cinco quintillas el autor pinta a Júpiter como un dios propenso a las aventuras amorosas al que alguien ensalza la belleza de Europa. Es una amplificación que sirve para introducir el tema de la fábula.

⁶⁴⁶ Cf. Joseph Joachin Benegasi y Luxàn, *Poesias lyricas, y joco-serias*, Madrid, Imprenta de Joseph Gonzalez, 1743, pp. 173-177. El ejemplar que hemos manejado se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, sign. 3 / 23922.

Hecho esto, la sexta nos presenta a la beldad: “hija del Rey Agenòr: / Unica; pero no rara: / La qual tuvo mejor cara, que tiene mi Confessor.” (vv. 27-30). Nótese cómo esta versión del mito, por así decirlo, popular, procede por reducción frente a la de Zaporta, culta, que recurría a la amplificación en este mismo tema de la descripción de la belleza de Europa.

La estrofa siete plantea el problema de Júpiter: cómo acercarse a la doncella. Para lo cual recurre al consejo de Mercurio, que le recomienda la transformación en toro: “quedó en Toro transformado” (v. 43), que sería el equivalente de *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850) en Ovidio. La aparición de Mercurio no sigue el relato ovidiano, pero Benegassi no lo olvida como hicieron otros autores. Y, como hemos indicado más arriba, la presencia de este dios en el texto es un marcador textual que prueba la relación con los versos ovidianos, pues es el de Sulmona el único autor que incorpora este motivo al mito.

A partir de la transformación en toro vemos que la fábula se ajusta más a la estructura del mito ovidiano y se observan algunos de los motivos que más eco cobraron en esta historia.

En primer lugar, el abandono de la majestad: “Diria (à mi parecer) / sin reparar su decoro” (vv. 45-46), versos donde asoma *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor: sceptri grauitate relictà* (*Met.*, II, 846-847).

En segundo término, la incorporación del toro-dios a la vacada de Agénor: “en la Bacada entrò / de Agenòr” (vv. 53-54), que está en relación con *mixtusque iuuencis* (*Met.*, II, 850).

Tercero, Europa ve al toro que sobresale por su belleza y mansedumbre: “viò un Toro, que parecía / entre los demás el Rey, / manso” (vv. 61-63); lo que recuerda *Miratur Agenore nata / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 858-859).

Seguidamente, el dios y la muchacha triscan en lo que sería el equivalente del episodio del acercamiento: “De escuchar, que retozaba / con el Toro, no te assombres, / ò Lector! Y aun le besaba” (vv. 66-68); donde los besos que en este caso da Europa, podrían ser eco de los que en Ovidio, al contrario, le daba Júpiter en las manos al recibir las flores que le ofrecía: *oscula dat manibus* (*Met.*, II, 863).

Quinto, la coronación del toro: “Compuso la tal belleza / una Guirnalda, y à fe, / que consiguiò su agudeza / al Toro adornar, porque / se la puso en la Cabeza.” (vv. 71-75); idea que sale de *modo cornua sertis / inpedienda nouis* (*Met.*, II, 867-868).

A continuación, Europa sube sobre el toro: “En fin, Europa resuelta, / montarlo quiso al instante” (vv. 81-82); lo cual está en relación con *Ausa est quoque regia uirgo [...]* *tergo considere tauri* (*Met.*, II, 868-869).

En séptimo lugar, la muchacha se sujeta a los cuernos del toro: “Que de las astas le assiò” (v. 106); en Ovidio *dextra cornum tenet* (*Met.*, II, 874).

Finalmente, en la quintilla veintidós, Benegassi alude a la posesión de Europa en Creta: “no corrió en el Mar tormenta, / pero la corriò en el puerto” (vv. 106-110); que, sin que podamos establecer relación alguna, haría referencia a la violación de los *Fastos*: *te, Sidoni, Iuppiter implet* (*Fast.*, V, 617).

Y en la última quintilla, cierra la composición aludiendo a la pérdida de una flor, la virginidad, que está inspirada en la pérdida de las flores que ya lamentaba la desgraciada princesa en el soneto de Lope⁶⁴⁷, pero también en Aguilar. Así pues, a la materia ovidiana también añade la de otros poetas españoles. Notamos cierta ironía en que la “flor” (v. 114) perdida “no estaba en la guirnalda” (v. 115). Parece que el autor insinúa que la aparentemente inocente princesa ya había perdido la castidad. Esta idea se refuerza con

⁶⁴⁷ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, II, p. 378.

versos anteriores en que el autor, en busca del chiste, utiliza uno de los procedimientos habituales en estas composiciones jocosas: la alusión sexual con doble sentido, de la que fue maestro Pantaleón, según vimos en su lugar. Por ejemplo: “Si con los Toros jugaba, / què sería con los hombres!” (vv. 69-70); “En fin, Europa resuelta, / montarle quiso al instante, / y sin freno, à rienda suelta” (vv. 81-83); “fuè la Dama (linda carga) / sobradamente ligera” (vv. 94-95). Tal caracterización negativa de la muchacha, como una joven alegre, coincidiría con otras anteriores, como la de Lope, si aceptamos que su epifonema final indica irónicamente el desenfado de la tiria y no su desconsuelo.

El tipo de estrofa, según hemos venido viendo en otras composiciones del mismo estilo a lo largo de la exposición, al marcar la convención que el arte menor es propio de los temas no elevados, se corresponde con el tono jocosos elegido por el autor. A este respecto hay que recordar que las quintillas eran propias de las populares coplas de ciegos.

Asimismo, como es propio de las composiciones populares, y puesto que este tipo de piezas no busca la recreación o la innovación, sino una risa basada en un esquema narrativo sencillo y conocido por el lector, la materia ovidiana está condensada y simplificada.

Por tanto, estamos ante una composición donde se sigue con bastante fidelidad la mayor parte de la estructura del mito ovidiano. Sin duda, está demostrada su presencia en las quintillas por la utilización del motivo de Mercurio. Además encontramos otros mitemas de procedencia española: la alusión a la belleza de la muchacha, como hemos visto en Zaporta, nada tiene que ver con Ovidio; la pérdida de la flor como símbolo de la virginidad arriba comentada tampoco.

2.4.2. Alonso de Solís Folch de Cardona, conde de Salduña. Un texto de difícil atribución y datación

Para referirnos al texto que nos va a ocupar debemos partir de Cossío. Cossío, aunque nos confiesa que no pudo localizarla en la Biblioteca de la Academia de la Historia,

cita una fábula titulada *Fabula de Jupiter y Europa*⁶⁴⁸. Nosotros hemos tenido más suerte en nuestra búsqueda, y podemos ofrecer la signatura del impreso que se custodia aún en esa misma biblioteca: 11/9391 n.º 661. Éste no trae ni nombre de autor ni fecha de publicación. Pero hemos de extendernos sobre tales datos. Don José María conoce y cita el poema por el catálogo, a cuya noticia sobre el asunto se ciñó, de don Bartolomé José Gallardo, que no aporta información sobre el autor o la fecha de composición⁶⁴⁹. Para paliar tales ausencias, el mismo Cossío, a partir de la primera octava del poema, que cita por el libro de Gallardo, donde está reproducida, lanza la hipótesis de que el poeta anónimo debió ser un imitador de Lope, y sitúa el poema en el siglo XVII, pues lo trata en la parte de su libro dedicada a este siglo⁶⁵⁰. Ahora bien, existe otra noticia acerca de estas octavas en la que Cossío no reparó, y que nos ilustra acerca de los datos de que nos ocupamos. El padre Uriarte afirma en relación con nuestras octavas: “Hizolas el P. Raph. De Cordoua, se escribe de mano en uno de los ejemplares de la Biblioteca de la Historia de Madrid”⁶⁵¹. Así pues, dado el autor, sólo nos quedaría conocer cuándo vivió para datar la pieza: nació en 1712 y murió en 1798⁶⁵². Luego, por tanto, la fábula debe situarse en el siglo XVIII y no en el XVII, y su autor sería el padre Rafael de Córdoba y no uno anónimo. Sin embargo, la cuestión se complica algo más: aunque hemos podido ver el ejemplar de la fábula que citábamos arriba por su signatura, no hemos localizado ningún otro ejemplar de los varios que se supone que debería haber según Uriarte en la biblioteca antedicha, en especial el que este autor cita con la nota manuscrita referente a Rafael de Córdoba; así pues, dataríamos y daríamos la autoría de esta fábula por una noticia de un repertorio que hace referencia a otra manuscrita que no se puede confirmar por faltar o no haberse encontrado el impreso en donde se

⁶⁴⁸ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, p. 426.

⁶⁴⁹ Cf. B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, coordinados y aumentados por Manuel Remón Zarco del Valle y José Sancho Rayón*, I, Madrid, Gredos, 1968, entrada n.º 810; ésta es edición facsímil de la primera, que data de 1863.

⁶⁵⁰ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, I, p. 427.

⁶⁵¹ Cf. J. E. de Uriarte y Barrenechea, *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimos de autores de la Compañía de Jesús*, I, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904, entrada n.º 913.

⁶⁵² Cf. J. E. de Uriarte y Barrenechea y M. Lecina, *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús*, I.2, Madrid, Razón y Fe, 1930, p. 291.

encuentra⁶⁵³. Pero el asunto se enrevesa más, pues el texto también es atribuido a Alonso de Solís Folch de Cardona, conde de Salduña. En efecto, el Conde de Salduña perteneció a la *Academia del Buen Gusto*⁶⁵⁴, cuyas actas se conservan en un legajo de la Biblioteca Nacional de España⁶⁵⁵. Pues bien, en la carpeta doce de éste, correspondiente a la academia de tres de septiembre de 1750, encontramos un impreso, idéntico al que en la Biblioteca de la Historia se atribuía a Rafael de Córdoba, según hemos visto, en el que manuscrito a lápiz en la portada aparece el sobrenombre con que se identificaría como autor a de Solís Folch de Cardona: “Por el Justo Desconfiado (El Conde de Salduña [])”⁶⁵⁶. Además de este testimonio en las *Actas* originales, en la misma Biblioteca Nacional de España, encontramos otro impreso idéntico a los anteriores, con otra nota manuscrita que atribuye el texto también al Conde de Salduña: “Es [o Su] Author el Conde de Salduña”⁶⁵⁷. Tales notas son anónimas y no dan mayores explicaciones sobre la autoría. Por tanto, aunque queda claro que el texto es una pieza del siglo XVIII, hasta aquí su atribución no nos parece definitivamente cerrada, aunque sea el mejor candidato Folch de Cardona⁶⁵⁷. Prosigamos,

⁶⁵³ Tengo que decir que he intentado varias veces esta búsqueda en la Biblioteca de la Historia, y que pese a lo que me parecen interesantes explicaciones para buscar lo que parece una copia traspapelada con una noticia autógrafa determinante para fijar la autoría de un texto, he topado siempre con la negativa de la bibliotecaria que me atendió para hacer ninguna pesquisa, pues, según ella (sin búsqueda o comprobación alguna y exclusivamente ciñéndose a lo registrado en el catálogo), a pesar del testimonio de Uriarte, sólo está en la Biblioteca el impreso arriba citado con las octavas que tratamos. Yo creo que merecería la pena airear un poco algunos legajos por si acaso la copia de que hablamos existiese todavía.

⁶⁵⁴ Que es estudiada en los siguientes trabajos: J. M. Caso González, “De la *Academia del Buen Gusto* a Nicolás Fernández de Moratín”, *Revista de Literatura*, 42 (1980) 5-18; “La *Academia del Buen Gusto* y la poesía de la época”, en AA.VV., *La época de Fernando VI*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII Cátedra Feijoo-Universidad de Oviedo, 1981, pp. 383-418, en este trabajo, el autor atribuye la obra a Salduña (cf. p. 390) desde el análisis de las carpetas de la *Academia del Buen Gusto* sin, al parecer, conocer la posibilidad de Rafael de Córdoba; y M. D. Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad de Granada, 1988.

⁶⁵⁵ Cf. *Actas de la Academia del Buen Gusto (de Madrid, 1749-1751)*, sign. MSS / 18476 / 12.

⁶⁵⁶ Cf. *Fabula de Jupiter, y Europa en octavas*, su sign. es: VE / 1035 / 1.

⁶⁵⁷ Prueba de la indefinición de la atribución es el mismo desacuerdo entre las bibliotecas al darla, como ya hemos visto con las dos a las que nos venimos refiriendo. Por poner algún otro ejemplo: la Real Biblioteca se la da a Rafael de Córdoba; y la de Andalucía también; sin embargo, Aguilar se la otorga a Folch de Cardona

pues, con nuestra investigación. Existe otro libro manuscrito que contiene una *Fábula de Júpiter y Europa* en cien octavas cuyo autor es Alonso Rodríguez de las Varillas, que no es más que otro de los nombres del conde de Salduña; la fábula está en las últimas páginas y reproduce la misma de la que venimos hablando⁶⁵⁸. Este testimonio manuscrito refuerza, si no definitivamente, sí muy claramente la atribución a Folch de Cardona. Finalmente, disponemos de otro impreso (tal profusión del mismo texto nos indica que en su momento debió de ser bien conocido o, al menos, que su autor se ocupó y tuvo la posibilidad de difundirlo) con la misma fábula en un tomo misceláneo bajo el título de *Papeles varios*⁶⁵⁹. Es precisamente en éste donde encontramos la respuesta definitiva a nuestras dudas sobre el autor de estas cien octavas y confirmamos la autoría cierta, pues es un testimonio impreso en el momento de la edición misma y no una anotación a lápiz posterior. En la portada, bajo el título, *Fabula de Jupiter, y Europa, en octavas*, leemos esta serie de letras en la parte inferior: D. D. A. D. S. F. D. C. C. D. S. M. D. C. Y. P.; que no significan más que: “De don Alonso de Solís Folch de Cardona, Conde de Salduña, Marqués de Castelnovo y Pons”. El marquesado le venía por vía materna, heredado de doña Josepha Folch de Cardona y Belvis de Moncada, V marquesa de Castelnovo y Pons⁶⁶⁰. El hecho de que este impreso tenga una portada diferente a los anteriores nos dice que al menos hubo dos ediciones de esta fábula sin que podamos precisar la fecha de la segunda.

refiriéndose a un ejemplar manuscrito de la fábula al que nos referiremos más abajo (cf. F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, VII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, p. 736, entrada 5301).

⁶⁵⁸ Cf. Alonso Rodríguez de las Varillas, *Obras poéticas*; el manuscrito tiene dos numeraciones, nuestra fábula se encontraría en las pp. 533-567, según la que está en la esquina superior derecha de las páginas, y a los fols. 178 r.º a 195 v.º según la que está en la esquina inferior derecha; la obra se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la sign. MSS / 22054.

⁶⁵⁹ El tomo se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la sign. R / 20027 (6); y el impreso de nuestra fábula está en el séptimo folleto; en el índice manuscrito inicial se señala que se desconoce el lugar y el autor.

⁶⁶⁰ Cf. M.ª V. Liévano de Malik, “Solís y Folch de Cardona, Alonso Vicente”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario biográfico español*, XLVII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, p. 54.

En conclusión, por todo lo antedicho podemos decir que esta fábula fue escrita por Alonso de Solís Folch de Cardona; que su fecha de composición debió ser en torno a 1750, según testimonia la academia de septiembre del mismo año a la que nos hemos referido; y que el lugar de la impresión debió ser Madrid, pues era la sede de la *Academia del Buen Gusto*.

Pasemos al texto, que dice así:

1

Inspira, Euterpe, al pecho fatigado,	
pues de mi Lyra el canto balbuciente,	
sin tu favor, serà tan limitado,	
que enturbie solo la Castalia Fuente:	
resuene en su Ribera, y en su Prado	5
de mi voz la harmonia reverente,	
y del Numen mayor locos amores	
en el Lienzo se estampen de sus flores.	

2

Los soplos concertados de mi havena	
dulce oirà la Region, en donde undosa	10
sierpe de Plata, la secunda, amena	
del Tajo la corriente procelosa:	
materia de su celebrada arena,	
en Columna à mi voz, donde harmoniosa	
guarde al Evo, en eternas Incripciones,	15
del Nieto de la Espuma las trayciones.	

3

Mas yà veo, con pàlidas señales,
 moverse el Templo en mysticos temblores,
 y que vertiendo luces Celestiales,

desciende Febo en sacros resplandores: 20
 intentos de mi pulso desiguales,
 templando ànima en metricos ardores,
 pues resuena lo heroico de su acento
 en la fibra menor de mi Instrumento.

4

Cante la voz, que concibió la idèa, 25
 al contacto abrasado de mi pluma,
 quanta bebió centella, que phebea
 bulle Aganipe en argentada espuma:
 como el lazo romper Jove desea
 de la cárcel de Amor, porque consuma 30
 la tormenta, que en ansias, y martyrios
 encrespa el uracàn de sus delirios.

5

Tu bella embidia, de la Cypria Diosa,
 dexa del patrio Rio la ribera,
 que à tus plantas le bebe la olorosa 35
 fragancia dulce de su Primavera:
 y escucha, pues mi voz harmoniosa,
 emula de la azùl voluble Esphera,
 mas con su acento tu beldad aclama,
 que el Clarìn sonoro de la fama. 40

6

No yà siempre vibrando los rigores,
 a mi voz burles con veloces huellas,
 porque la selva, alfombra ofrezca en flores,
 que el Divino contacto vuelva Estrellas:
 divina Tyrse, escucha los ardores, 45
 que encendieron de Europa luces bellas,
 pues Amor rinde el alma entre desmayos

el Dios, que rige los ardientes rayos.

7

Tu, de cuya hermosura enamorado,
 rinde Amor obediencias en su Imperio, 50
 pues ardiendo en su vista el Niño alado,
 vanidad hace de tu captiverio:
 y si de tu rigor fuè despreciado,
 adorando su mismo vituperio,
 vive amante, cediendole à tus ojos 55
 el Carcax, y las Flechas por despojos.

8

Tu, à cuyas bellas luces concediera
 el Principe Pastor el peregrino
 pomo, que supo en la Celeste Esphera
 codiciar embidioso lo Divino: 60
 escuchale à mi acento la primera
 harmonìa, que Euterpe le previno,
 en que cantará el pecho resonante
 amorosos tropheos del Tonante.

9

Tu, en cuyo sacro Templo soberano 65
 penden frisos de humanos corazones,
 pues que su libre emplèò rinde ufano
 amante el alvedrio à tus Arpones:
 no siempre sorda, con rigor tyrano,
 le burles à mi pecho las razones; 70
 ni porque canto ensayos ahora amantes,
 transmutes las orejas en Diamantes.

10

Del veneno tyrano de Cupido
 inficionado Jove, el fuego encierra,
 y amante al corazón, que arde encendido, 75
 le combate la llama en dura guerra:
 al ayre entrega, en misero gemido,
 el ardiente furor, que el pecho yerra,
 que por lograr de Amor la dulce Palma,
 arrojàra en pedazos rota el alma. 80

11

La llaga, que en sus venas alimenta,
 derrama yà crueles los rigores
 aspid mordàz, que el pecho le atormenta,
 con pielagos vivaces de dolores:
 el corazón humilde desalienta 85
 a la furia voràz de sus ardores,
 que à batallas de amor desfallecido,
 es su gloria mayor vivir rendido.

12

Vencido yà en la guerra rigurosa
 infeliz del Amor era Tropheo, 90
 y cediendo à su furia venenosa
 la voluntad, esclava es del deseo:
 yà en amistad espera generosa
 medio feliz à tan dichoso emplèò,
 solicitando en finas confianzas, 95
 a tanta tempestad, dulces bonanzas.

13

A Mercurio confía el Dios Thonante
 el Etna, que en su pecho arde amoroso,

cuyo furor se aumenta cada instante
 en las medùlas de su pecho ansioso: 100
 las luces, de quien Aguila es constante
 la Deidad, que venera respetoso,
 dixo en aquestas voces, que deshecho
 produjo en tiernas lagrimas su pecho.

14

Yo, el Regio Atlante, en quien estriva el peso 105
 del Ceptro de essa Sacra Monarquìa,
 no de Cupido al poderìo ileso
 quedè, pues lloro la desdicha mia:
 en poderosos lazos gimo, preso
 de la Beldad, de quien aprende el dia 110
 Europa, cuya dulce tèt hermosa
 vaso es confuso de Jazmìn, y Rosa.

15

Solo aquesta Beldad rindo el sossiego,
 sintiendo sus desvíos, y rigores,
 pues ardiendo mi pecho en tanto fuego, 115
 de su desdén aprecio los dolores:
 traydoras flechas del Tyrano ciego,
 tanto al mirar me rinden sus primores,
 que à mis desdichas les фабrica el hado
 de sus descuidos el mayor cuidado. 120

16

Qual se arroja traviesa Mariposa,
 que en tornos del reflexo amante gyra,
 hasta que en sus incendios amorosa,
 la que luz adorò, la erigió Pyra!
 Qual à rondar se atreve codiciosa 125
 la abeja, el ambar que la flor respira;

assi yo, en amorosos devanèos
gasto à el alma en mis gyros sus deseos.

17

Veleras Naves son mis pensamientos,
que navegando un mar de confusiones, 130
yà combatidas de encontrados vientos,
les enfrenan el rumbo à sus acciones:
fabonios la razón inspira lentos,
deteniendo el deseo à mis pasiones,
y Uracanes de amor me precipitan, 135
y con violentas rafagas me irritan.

18

Nunca el incendio de mi ardiente llama
El fuego descubriò de su locura,
Porque el dolor intenso de quien ama,
Creyó unido el desprecio à la hermosura: 140
Temì assumpto infelìz ser de la Fama,
Y de sus ojos en la llama pura
Icaro triste, derretir violento
Plumas de mi amoroso pensamiento.

19

Sylabas, que el dolor suele al semblante 145
arrojar por las fuentes de los ojos,
que en pedazos de liquido Diamante
alivian de la pena los enojos:
no al triste pecho, que encendiò anhelante
rigor de Amor, pues faciles despojos 150
hizo à mi rayo, porque aun arda el fuego
en las vivaces llamas del Dios ciego.

20

Què alivio tan inutil es el llanto
 para templar passiones amorosas,
 aunque exalado el pecho en su quebranto 155
 lagrimas tierno vierta dolorosas!
 Mas crece del Amor el ciego encanto,
 mas renueva las llagas venenosas;
 mas còmo puede ser alivio, y gloria,
 si el por que siente, acuerda à la memoria? 160

21

Tu, que porque gozasse luces bellas,
 con las Armas del Sacro Caducèo
 apagaste la vida à cien Estrellas,
 que del Ave de Juno son tropheo:
 dà remedio à mi Amor, pues las centellas, 165
 que arroja lo vivàz de mi deseo,
 solo templarlas puede la alta gloria
 de conseguir de Europa la victoria.

22

Dixo: Y Mercurio à su dolor atento,
 que en el semblante mira el Etna oculto, 170
 le responde: De Europa el vencimiento
 a tu Sacra Deydad no dificulto:
 peregrino de Amor, nuevo portento,
 disfrazando mejor el bello bulto,
 seràs de oy mas, que quando en lluvia de oro 175
 burlaste à Danae el virginal decoro.

23

Del Mar se estiende à las orillas Prado,
 que de plata fecunda nervio undoso,

y de varios matices adornado,
 mar de matices es, si no espumoso: 180
 corona de Agenor, aquí el Ganado
 tal vez un blanco Cisne, que dichoso
 guirnalda le tegió de fresca Rosa
 la blanca mano de tu dulce hermosa.

24

Miente de blanco Toro la figura, 185
 y Aspid mordaz de este Jardin ameno,
 con utiles engaños, asegura
 antidoto à el horror de tu veneno:
 arrebatada de Europa la hermosura,
 y à sus suspiros, de piedad ageno, 190
 al mar te entrega, dando à tu cuidado
 dichoso fin en fugitivo nado.

25

Dixo Mercurio; Y Jove, acelerado
 norte de la razon, hecho el oído
 acero, sigue yà precipitado 195
 el bellissimo imán de su sentido:
 encendido en deseos de su amado
 dueño, à beber el dulce colorido,
 quemandose en la luz, que adora amante,
 mariposa descende el Dios Thonante. 200

26

A quien la juventud de un bello llano,
 siempre florida està la Primavera,
 pues jamás del Invierno, ni Verano
 conoció los rigores su Ribera:
 la Filomena entrega al ayre en vano 205
 el triste caso de su muerte fiera,

confundiendo lo acorde de su llanto,
de Pajarillos mil, travieso encanto.

27

Titàn sobervio, un Monte, al Sol se atreve,
que levantado entre floridos Mayos, 210
luces, sediento, en las Estrellas bebe,
con la frente abollandolas los rayos:
de la blanca Cimera de su nieve
el Cielo teme bèlicos ensayos,
pues quando estorvo de los llanos crece, 215
de Jupiter los rayos estremece.

28

A su falda, con liquidos cristales,
arroyos corren yà murmuradores,
y dando vida à flores racionales,
espejo les acuerdan sus Amores: 220
lloran la causa triste de sus males,
que aun convertidos en fragantes flores,
no viven libres del alado ciego,
que en lo insensible se introduce fuego.

29

Mira Narciso, triste, la hermosura, 225
que de sì mismo Amante diò à una Fuente:
enamorado allí de la pintura,
que el cristàl le copiaba transparente,
reduxo de sus miembros la Estructura
a morador del Prado floreciente, 230
que tyrano escarmiento, la memoria
es eco triste de su amarga Historia.

30

La Nimpha, que burlando el engañoso
 del satyro lascivo, vil deseo,
 reduxo à fragil planta, el cuerpo hermoso, 235
 de Amor injuria, del desdèn tropheo:
 mira su forma en el espejo undoso,
 que apagò las antorchas de Hymineo,
 cuyos sonantes miembros yà texidos,
 musica acorde son à los sentidos. 240

31

Aguila, que lucientes resplandores
 bebe à la luz, sin tributar desmayos,
 manteniendo su vista à los fulgores
 la clicie flor, es lince à tantos rayos:
 sigue del Sol ardiente los amores, 245
 fragante exemplo entre floridos Mayos,
 que amante, no olvidando su fineza,
 adonde muere, inclina su cabeza.

32

El Arbol acompaña la Alameda,
 en cuyas verdes hojas ha encontrado 250
 el Artifice bruto de la Seda
 hebras, de que el sepulcro ha fabricado:
 no representa Amor memoria leda;
 tragyca sì, quando candòr borrado
 manchò su tronco en golpe tan violento, 255
 qual de su Fruta acuerda lo sangriento.

33

Aquella tierna flor, que à la cerdosa
 ira derramò yà coral caliente,

cuando mintiendo fiera rigurosa,
 el Quinto Dios vibrò lunado diente: 260
 obstanta su esplendor en la olorosa
 tragedia, de que gime tristemente,
 quando para su llanto vierte ufana
 el rocío en sus hojas la mañana.

34

Verde estorvo del Ayre, si grossero, 265
 honor robusto, en pavellòn copado,
 dà el tronco, que sirvió al candor primero:
 fruto barbaramente sazonado;
 este, que sonoro ha sido aguero
 de Religion errada venerado, 270
 ofreciendole, humildes, y devotos,
 preciosos humos, y rendidos votos.

35

Pacifica Corona es de la Yerva
 el Arbol, que Deydad diò protectora
 en la prudencia sabia de Minerva, 275
 quanto Athenas en letras athesora:
 verde esplendor, en donde se conserva
 la razon, que la aclama vencedora,
 quando triunfò en un golpe sabia ciencia
 del Jupiter segundo en competencia. 280

36

El que fraterno ardor ha reducido
 a verde morador, que en su quebranto
 entorpeciò los miembros, repetido
 al Idioma infeliz de triste llanto;
 porque à intento de Joven atrevido, 285
 padeciò el mundo horror en fuego tanto,

como acuerda poblada en negra copia
de sus vivientes humos Etiopia.

37

De la Peneyda Ninfa el cuerpo hermoso
se muestra en esmeraldas transformado, 290
cuyo verdor ofende desdeñoso
el Imperio del Sacro Dios vendado:
sus miembros en enlace artificioso
texen Diadema Real, que enamorado
ciñe à sus sienes, el que en roxo Coche 295
los horrores destierra de la noche.

38

Retrato era este llano de la Esphera,
si terrestres Estrellas son las flores,
pues quantas brotò en èl la Primavera,
enseñan à brillar sus resplandores: 300
aquel luciente cuerno de la Fiera,
que ilustra el manto azùl con esplendores,
fecundo vierte, pròdiga, y ufana,
de Amaltèa la mano soberana.

39

Este pènsil del vasto continente, 305
es fin, donde comienza proceloso
a dilatarse el liquido Tridente
coronado de aljofar espumoso:
con olas engreído su torrente,
a sorberse parece que ambicioso 310
el mundo crece, con altivas sañas
de borrar el verdor de sus Campañas.

40

Aqueste Valle, pues, donde la Aurora,
 las lagrimas que vierte, ha convertido
 en confusa Republica de Flora, 315
 de vario, si apacible colorido:
 palestra fuè cruèl, en donde llora
 su laurèl afrentado el Dios Cupido,
 pues la voz de la fama à la memoria
 tyrànias gritò de la victoria. 320

41

Yà Titàn con sus luces oprimía
 nocturnos Astros del Celeste velo,
 y con pequeño resplandor al dia
 purpureaban las hebras de su pelo:
 humildes los Cavallos que regìa, 325
 sacuden de sus clines verde el hielo,
 apagando sus fulgidas centellas
 el trèmulo esplendor de las Estrellas.

42

Vestidas de sus rayos celestiales,
 salamandras ardían en la Esphera, 330
 las Aves yà de Leda, racionales
 luces, que brillan en la Primavera:
 su sèr de tiempo muestran los Anales,
 quando pluma mintiò, con traycion fiera,
 Jove en el Ave, cuyo triste canto 335
 propheta es infeliz de infausto llanto.

43

Brillante afrenta de la luz phebèa
 era la copia del Divino Coro,

que al florido omenage, que pasea,
 aumentaba odorifero tesoro: 340
 romper de su desdèn Amor desea
 el Escudo, que armò fuerte el decoro,
 en donde su poder hallò deshechas
 las venenosas rabias de sus flechas.

44

Qual susurrante el Esquadron alado, 345
 usurpandole el ambar à las flores,
 despoja de florido aroma al Prado,
 que en nectar le convierten sus labores:
 y con afán continuo su cuidado,
 aumentando el trabajo en sus sudores, 350
 hierve la obra con afán violento,
 dulce fragancia, rebosando el viento.

45

Assi las Nimphas en la bulliciosa
 felicidad alegre del contento,
 usurpan quanto concibiò preciosa 355
 la Gleva, à soplos del Favonio lento:
 breve circulo texen, que olorosa
 dulce fragancia de suave aliento
 respira, confundiendo los primores
 del matizado aroma de las flores. 360

46

No yà à la luz del Sol, la nieve pura
 brotò esplendores, concibiendo rayos,
 que con luciente eclypse de blancura,
 la vista roba en dèbiles desmayos:
 su caduco lucir es noche oscura, 365
 invierno triste sus floridos Mayos;

solo es Europa la que Sol, y nieve
ojos alumbra, y corazones mueve.

47

Como à la Rosa juran soberana
vassallage las flores, y encendido 370
del aliento, que bebe à la mañana,
ostenta el rosciclèr de su vestido:
como al Lucero, cuya luz temprana,
purpureando apacible colorido,
destierra de la noche sombras frias 375
con la brillante antorcha de los días.

48

Monstruo del Amor es, en quien remite
toda su potestad el Niño ciego,
si al vuelo de mi pluma se permite
igualar las alturas de su fuego: 380
feliz serè, si el rubio Dios admite
las religiosas voces de mi ruego,
dándome, porque copie sus destellos,
luz, que compita el oro à sus cabellos.

49

Al marfil animado de su frente, 385
con retoques, que añade vergonzosa,
enroxece el purpureo, floreciente,
color lascivo de la virgen Rosa:
no de avara la concha el reluciente
llanto del Alva oculta artificiosa, 390
politica esta vez en sus primores
competencias huyò, callò temores.

50

Sus ojos son flecheros rigurosos
 del Imperio tirano de Cupido,
 esparciendo crueles, belicosos 395
 rayos, que amante postran el sentido:
 de su beldad tropheos amorosos
 los alvedrios son, que al encendido
 esplendor bello de sus dos luceros
 tiene el Amor seguros prisioneros. 400

51

El Clavèl vipartido de sus labios,
 en perfeccion unida, siempre iguales,
 sabe, con roxos esplendores sabios,
 purpurea embidia ser de los corales:
 el marfil de sus dientes causa agravios 405
 al dulce nectar de la Diosa Pales,
 y en el florido aroma de su aliento
 dulcissimos perfumes bebe el viento.

52

La nariz de este mar de perfecciones
 es peligroso Scila, donde sabe 410
 perder el rumbo à humanos corazones
 piloto el alvedrio, de la Nave:
 què mucho, que en escollos de passiones
 sientan desdichas de naufragio grave,
 de muerta libertad tristes despojos, 415
 que sobraràn al rayo de sus ojos?

53

Tal vez emula casta de Diana,
 vidas al Bosque vasto esteriliza,

y derramando diestra viva grana,
 la verde yerba en purpura matiza: 420
 tal la Lyra pulsando mano ufana,
 hasta lo inanimado immortaliza
 con dulce voz, que pudo al Tracio canto
 injuriar en los Reynos del espanto.

54

No en la Region de Juno à simples Aves 425
 libra velocidad de prestos buelos,
 que en torneado metal escuchan graves
 del volador Cosario los desvelos:
 este, que, desatando las suaves
 blandas prisiones, sigue en sus anhelos 430
 la vanda, con cruel sañudo intento,
 plumada exalacion, cortando el viento.

55

Arde en amante fuego la ribera
 a la animada llama de sus ojos,
 siendo los pechos en tan dulce hoguera 435
 pobres cenizas, miseros despojos:
 a la voz de su pena lisongera,
 ecos son los desdenes, los enojos,
 que el rendido, que busca sus piedades,
 fábrica en sus suspiros sus crueldades. 440

56

Vaga infeliz el misero Ganado,
 Norte de su desdicha su balido,
 Que al nocturno ladron llama, que ayrao
 Es de sus mismas voces conducido:
 No le ahuyentan las iras del cayado, 445
 No del cáñamo duro el estallido,

Y à descuidos del Cà, ceba inclemente
La hambrienta saña de su duro diente.

57

No à Vesta las entrañas, ambiciosa
reja cruel del Labrador fatiga, 450
porque einda à su mano codiciosa
el esplendor granado de la Espiga:
ni presa con industria artificiosa,
en los astutos lazos de la liga
infeliz Ave, lamentò en sus penas 455
hallar en el descanso las cadenas.

58

Tierno viste los ayres el gemido,
rompiendo dolorosas las razones
el corazón, que intenta en su quexido
encontrar con piadosas atenciones: 460
articulada voz hiere su oïdo
con humildes rendidas sumisiones,
y apenas llega, cuando en iras sumas
su desdèn le calzò ligeras plumas,

59

No de otra suerte el Antheon ligero 465
del Ventor al latido amedrentado,
burla del Noto el silvo lisongero,
con alas que el temor dà à su cuidado:
no de otra suerte de mortal acero
arpòn, es yà del arco desatado 470
al temblor de la cuerda, tan violento,
que excede en lo velòz al pensamiento.

60

Como oyendo de Amor dulces querellas,
 en que exalan rendidos corazones
 del blando Mongibelo las centellas, 475
 que abrigaba el dolor de sus pasiones:
 tan veloz mueve las ligeras huellas,
 por burlar à sus pechos las razones,
 que atendiendo à su fuga, causò enojos
 al perspicàz intento de los ojos. 480

61

Con tal velocidad de su destino
 siguen el rumbo, y el error iguales
 las Nimphas, que no deben à el Divino
 coturno las arenas sus señales:
 no en ovalo luciente metal fino, 485
 ni en mordàz diente venenosos males
 su curso detendràn, que hierro es necio,
 si huyen de Amor con alas del desprecio.

62

Renovando memorias, que altamente
 conserva Juno en su zeloso pecho, 490
 de veces, que manchò Jove imprudente
 la prometida fé del casto lecho:
 con nuevas furias esgrimiò impaciente
 el reprimido ardor de su despecho,
 por borrar de la Nimpha en sus enojos 495
 la tierna luz de sus brillantes ojos.

63

Del Orco el humo torpe condensando
 el denso respirar de sus horrores,

la luz del Sol obscureciò, eclipsando
 el bello rosiclèr de sus fulgores: 500
 y de negra tiniebla matizando
 de azùl velo claros esplendores,
 en poder de la noche gimiò el día,
 cautivo de su horrenda Monarquìa.

64

En los dominios yà del ayre vago, 505
 que ocupados se ven del ceño triste,
 que de la luz en tenebroso estrago,
 pavor, y palidèz à el viento viste:
 parece, que el estigio infernal lago
 se transformò en su sèr, en donde assiste 510
 el Tartareo Plutòn, si Atropos fiera
 no trocò à rayo la fatàl tixera.

65

Del Càn tremendo el triplice ladrido
 parece que en las nubes và tronando
 de sus gargantas el fatàl sonido, 515
 a sus ruinas el Orbe amenazado:
 el terno de las Furias sacudido
 del Aberno al Olympo publicando
 guerra, que el Cielo tardo en el castigo,
 aun con piedades brinda al enemigo. 520

66

Trueno rompe los ayres, y ominoso
 rayo descende de sulfurea llama,
 que abrasa quanto encuentra riguroso
 desde tronco robusto, à frágil rama:
 sin duda, que Thesifone el odioso, 525
 injusto Pino de tartarèa fama

le fulmina en la tèt del ayre ciego,
bostezando humo, y escupiendo fuego.

67

No de Jove la mano poderosa
fulminò contra Encelado atrevido 530
tal mongibelo, en donde su ambiciosa
hazaña, el Epitafio se ha erigido:
como lobrega nube pavorosa
terreo vapor arroja, que encendido
a su saña, sería corta empresa 535
el reducir los Orbes à pavesa.

68

De el Mar ayrado, el liquido torrente
en alas de los vientos, se desata
a inundar de los Cielos con su frente
brillantes luces, en cerúlea plata: 540
no obedece las leyes del Tridente,
con que Neptuno sus Imperios ata,
que inobediente, con ondosas brumas,
estrellas inundò, chamuscò espumas.

69

Qual Nave, que surcando el Ponto fiero, 545
en tanta tempestad el Timòn roto,
dexò yà la faèna el Marinero,
sin nautica advertencia del Piloto:
y con sencillo afecto verdadero
apela el Vulgo à la humildad del voto, 550
subiendo al Cielo en victimas, y ritos,
el religioso miedo de sus gritos.

70

Assi en las Nimphas, el ansioso anhelo
 por templar de los Dioses los enojos,
 diò al interior afecto de su zelo 555
 tierna señal, en sus divinos ojos:
 yà pacifico adorno eran del Cielo
 varios colores, con perfiles rojos,
 y el Iris, que firmò seguridades,
 bonanzas señalò, gritò piedades. 560

71

Porque apenas su quexa lastimèra
 hiriò del Sacro Jove los oídos,
 quando à preceptos de la Ley severa
 trocò en quietudes, los que oyò gemidos:
 yà de vientos, y mares la altanera 565
 colera, suspendieron los bramidos,
 porque una voz encarcelasse solo
 ràfagas à Neptuno, ondas à Colo.

72

Yà desplegando matutinos rayos,
 restituìa el Sol con luz ufana 570
 la juventud marchita de los Mayos
 en maridages de verdor, y grana:
 yà saludan en musicos ensayos
 al blando rosiclèr de la mañana
 con varios idiomas, si suaves 575
 los harmonicos picos de las Aves.

73

Quando Amor, con engaño artificioso,
 a vista de las Nimphas ofrecìa

sobervio Bruto, que logrò mañoso
hallar en lo feròz la gallardia: 580
tan bellamente estaba lo horroroso
disfrazado con dulce hypocresìa,
que quedaron al verle suspendidos
solo en los ojos, los demàs sentidos.

74

Quantos engendrò copos de agua pura 585
en la Region del frio el Norte helado,
para adorno nevò de su hermosura
el vapòr de la tierra condensado:
quajòlos en su pièl, cuya blancura
del Armiño el candor dexò atezado, 590
y emulo Atlante de sus blancas pieles,
rasgò los Mauritanos Alquiceles.

75

La Luna, que en la frente le amanece,
en su menguante muestra armados rayos,
que al mas ossado le estremece, 595
trocando atrevimientos, à desmayos:
las crespas ondas de sus clines, crece
el Zefiro suave con ensayos,
que la vista mas lince le ha dudado
si es risco de cristàl organizado. 600

76

Qual, porque de su saña sean despojos,
se calò turba de Aves embidiosa,
a los Topacios, que brillò en sus ojos
el injusto Fiscàl de Estigia Diosa:
assi la ceguedad de sus antojos 605
siguen las Nimphas, dando primorosa

guirnalda al Toro, cuyo cuello debe,
 si à Azucenas carmin, à Rosas nieve.

77

Yà sobstiene la espalda de la fiera
 divinas luces en humano Cielo, 610
 que Atlante por lograrlas, sacudiera
 del tachonado Globo el azùl velo:
 con maliciosos cercos persevera,
 siempre en la orilla del hundoso hielo,
 porque sean, cortando verdes brumas, 615
 nerviosos brazos, voladoras plumas.

78

Montaña viva de quaxada nieve
 animado Vagèl es, que nadante
 el Ponto muda, porque ardores pruebe
 de su contacto, à incendio fulminante: 620
 arde yà el Mar, porque en sus ondas bebe
 ardientes Etnas su anhelo amante,
 porque trueque el error de un pecho ciego
 volcanes de agua, à pielagos de fuego.

79

Ciego el Piloto es, que conducìa 625
 el amante timòn de su deseo;
 y aunque sin Norte, diestro le regia
 al Puerto, donde logre su trofeo:
 a sus gloriosas dichas no assistìa
 con nupciales antorchas Himenèo, 630
 porque al logro infeliz de los amores
 apaga sus lucidos esplendores.

80

Del impensado lance sorprendidas
 inmoviles las Nimphas se quedaron;
 y entre temor, y susto suspendidas, 635
 en marmol sus acciones transformaron:
 no yà del corazon vãn impelidas
 queexas al ayre, porque no formaron
 del suspiro menor el triste acento,
 que aun sus pedazos no les debe el viento. 640

81

Fraterno Reyno surca el Peregrino
 vivo Vagèl, que yà con rumbo cierto
 descubre desde el Monstruo cristalino
 dulce seguridad en verde Puerto:
 yà siguiendo la ley de su destino 645
 la planta fixa en tierra, donde experto
 marinero el Amor, entre verdores
 el combate previno à sus ardores.

82

Desterrando el vapor, que obscurecido
 el sacro bulto tuvo en negra afrenta, 650
 arpòn de los Carcaxes de Cupido,
 gallardo Jove, la persona ostenta:
 disfrazado veneno del sentido
 con mentidas dulzuras se presenta,
 que à resolver los pechos en despojos 655
 beben las ceguedades de los ojos.

83

Con engañosas lagrimas vertìa
 al ayre sus rendidas expresiones,

y con sollozos tiernos dividia
 en ayes el poder de las razones: 660
 con afectada triste hypocresia
 la infamia, à que le obligan sus pasiones,
 disfrazar intentaba con los sabios
 retoricos suspiros en sus labios.

84

Si acaso la piedad en la belleza 665
 pudo encontrar quien la buscò rendido,
 con el nombre disculpe de fineza,
 traycion, en que la prenda he conseguido:
 pues viendo, que al rigor de tu entereza
 desdeñes el Amor ha merecido, 670
 no sufrió de mi pecho el dulce daño,
 los exemplos crecer al desengaño.

85

Bebieron, pues, mis ojos la luz pura,
 que de tu tètz brillò los resplandores,
 y del alma la sed en tu hermosura 675
 hydropica enfermò de sus fulgores:
 aumentò yà cruel la calentura,
 la continua atencion à tus primores,
 y creciendo la fiebre el pensamiento,
 de voluntad murió el entendimiento. 680

86

Si acaso imaginàra mi deseo
 feliz, en alas de la dicha mia,
 verse glorioso, en admitido empleo,
 meritos aumentando en la porfia:
 contento fuera à tu Deydad trofeo 685
 dichoso Esclavo de tu Monarquìa,

donde adulàra à mis alegres penas
el destemplado son de las cadenas.

87

Puede lograr el admitido amante
vivir alegre, aun en ausencia triste, 690
si es que la Imagen, que adorò constante,
en los espacios de la idèa viste:
y mas si en los colores del semblante
retoques de favores añadiste
memoria al alma, en cuyos lienzos fieles 695
sirven los pensamientos de pinceles.

88

De las leyes de Amor el absoluto
imperio reconoce, y con rendida
sumission à sus Aras dà en tributo
venustos años de la edad florida: 700
consigan mis deseos dulce fruto
en mutua union, en fé correspondida,
porque crezca mi dicha à un tiempo ufana,
glorias à Venus, furias à Diana.

89

Dixo: y qual maternal afecto pudo 705
amar contra el rencor de la campaña
liquido acero al Joven, que desnudo
en Estigio licor el cuerpo baña:
assi tyrano à Europa, fuerte escudo
vistiò yà del desdèn la dura saña, 710
estas quejas gravando en los veloces
cefiros, los buriles de sus voces.

90⁶⁶¹

Si ardiò tu corazon en dulces daños
 a los lucientes rayos de mis ojos,
 y no tocò tu pecho en desengaños 715
 la desdeñosa voz de mis enojos:
 por què en transformaciones tus engaños
 robaron mi Deydad! Sin que despojos
 hiciesses de mi fuego à tu fineza,
 salamandra feliz de mi belleza. 720

91

Si fuera prisionero tu alvedrio
 del suave yugo de mi blando Imperio,
 meritos añadiera el ceño mio
 al dolor de tu ciego cautiverio:
 quizà postràra mi cruèl desvío 725
 verte estimar Amante el vituperio,
 que continua porfia en los rigores
 фабрика de desdenes los amores.

92

No es efecto de Amor la tyrania,
 con que lograste tu anhelado empleo, 730
 que hija vastarda del Poder, la cria
 entre sus torpes brazos el deseo:
 si eres tu de la Excelsa Monarquìa
 celeste Numen, còmo (ò Cielos!) veo,
 que en lo sagrado quepan los delitos, 735
 y à las Deydades manden apetitos!

⁶⁶¹ La numeración de las estrofas en el impreso original está en números romanos. Los diez últimos (strs. 90-99) están mal escritos, pues a las letras para signar las correspondientes cifras de la decena del noventa, sin duda por olvido del impresor, se les antepone en todos los casos la “L” correspondiente a la anterior del ochenta. Por tanto, el “90” es escrito “LXC”; y así todas las demás cifras.

93

Antes que el torpe lazo de Cupido
 logre tu sinrazon, infiel, tyrano,
 de los Celestes Orbes desprendido
 rayo descienda contra el ayre vano: 740
 y en piélagos de llamas convertido
 fuego tribute à mi dolor, que ufano
 respirarà en el Aura desagravios,
 si muertes dà al comercio de mis labios.

94

Llegue el fin, que mi pecho ha deseado, 745
 por si mi pena en gozo se convierte,
 que el que al rigor del Cielo destinado
 nació, no hay mas descanso, que la muerte:
 con animo sencillo, y sossegado
 aguardò los decretos de la suerte, 750
 que à quien el hado fiero es homicida,
 es muerte cada passo de la vida.

95

La Parca sacarà de mi tormento
 copia, que acuerde mi fatàl ruina,
 pendiendo por memoria al escarmiento 755
 en el funesto Altar de Libitina:
 desatada en el ultimo lamento
 de la porcion humana la Divina,
 pisarà el Reyno del nocturno espanto,
 reconociendo el yugo à Radamanto. 760

96

No de Egypto imitando los excessos
 al fin erijan de la suerte mia

sobervio Mauseolo, que à mis huesssos
 conserve polvos en ceniza fria:
 ni en Porfido se impriman los sucesos 765
 de la causa fatàl de mi agonìa,
 que solo mi desdicha à la memoria
 puede ser Coronista de mi historia.

97

Freno à su voz en balbucientes ecos
 impuso, no al dolor, que sus gemidos 770
 repitiendo los montes en sus huecos,
 vistieron de congoxa à los sentidos:
 lloran las rocas, y los troncos secos,
 el sordo mar se convirtiò en oïdos,
 que solo al ciego Jove en su locura 775
 no le mueve llorando la hermosura.

98

Bronce à sus voces, solo solìcita
 el alivio encontrar à tantos males,
 y à beber de su tèt se precipìta
 los animados nitidos cristales: 780
 no la piedad su torpe error limita,
 que yà atrevido liba en sus corales
 hojas, en que de Amor el ciego rito
 los deleytes fundò del apetito.

99

Venciò yà con infame desatino 785
 el mas altivo monstruo de entereza,
 el milagro mas bello, y mas divino,
 que jamàs animò Naturaleza:
 pues codicioso el Orbe se previno
 a usurpar algun rasgo à su belleza, 790

y de sus quatro partes victoriosa
su nombre mereció la mas gloriosa.

100

El destemplado son de ruda Avena
selle la voz, y penda al ayre vano,
sacrificando de mi amarga pena 795
el intento, à motivo soberano:
a las Aras de Tirse, donde llena
el alma del rigor del Dios Tyrano,
ofrece los primores del concepto
entre las puras llamas del respeto⁶⁶². 800

Comienza el texto con el tópico épico de la invocación a la musa (estr. 1-4), en este caso la de la música, Euterpe; y es dedicado a una dama cuyo nombre poético es Tirse (estr. 5-9).

A continuación se describe los efectos del amor que sobre Júpiter ejerce la doncella Europa (estr. 10-12). Es una amplificación que no está presente en la fuente ovidiana.

Y, seguidamente, comienza el episodio de Mercurio (estr. 13-25). Éste, muy amplificado, en primer lugar presenta a Júpiter confesando al dios alado su amor por la princesa Europa y sus efectos (estr. 13-21) y le pide ayuda para conseguir a la princesa. Tal confesión se aparta del texto ovidiano, en que el dios supremo calla este detalle. Mercurio le aconseja que se disfrace y se acerque como mentido toro a los prados cercanos a la playa donde Europa teje guirnaldas con sus compañeras y está el ganado de Agénor (estr. 22-24); en Ovidio: *iuuenci / litora iussa petunt, ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 843-845; la referencia a las guirnaldas se encuentra en *sertis / [...] nouis* (*Met.*, II, 867-868); *mixtusque iuvenis / mugit et in teneris*

⁶⁶² Copiamos el texto del impreso de la Real Academia de la Historia, en cuya portada figura el título *Fabula de Jupiter, y Europa en octavas*, sign. 11 / 9391 n.º 661.

formosus obambulat herbis (*Met.*, II, 850-851) también haría referencia a la mezcla del dios con el ganado del padre.

En la octava 24 se sintetiza el mito tal y como lo conocemos en la estructura arquetípica de Ovidio sin que podamos establecer paralelos intertextuales evidentes. Veámoslo. En relación con la transformación en toro, lo que en el poeta español es “Miente de blanco Toro la figura” (estr. 24, 1), en Ovidio *induitur faciem tauri*; y en cuanto al color blanco, *color niuis est; candida [...] ora*; y *latus [...] niueum* (*Met.*, II, 850, 852, 861, 865, respectivamente). A continuación “Y Aspid mordáz de este Jardin ameno / con utiles engaños, asegura / antidoto à el horror de tu veneno” (estr. 24, 2-4), sin que haya paralelo intertextual ninguno, se refiere en Ovidio al episodio del acercamiento del toro dios a la princesa, que con su apariencia y su actitud tranquilizante y juguetona engaña a la joven (*Met.*, II, 858-869; y *Fast.*, V, 605). En la misma octava, la siguiente recomendación del astuto Mercurio es: “Arrebata de Europa la hermosura, / y à sus suspiros, de piedad ageno, / Al Mar te entrega, dando à tu cuidado / Dichoso fin en fugitivo nado” (estr. 24, 5-8), que en Ovidio se corresponde con lo que hemos llamado el episodio del rapto y la travesía (*Met.*, II, 870-875, VI, 103-107; *Fast.*, V, 607-614); los “suspiros” del texto español recogen el temor de la muchacha ya raptada sobre el toro marino en los textos ovidianos: *pauet haec* (*Met.*, II, 873); *uereri* (*Met.*, VI, 106); *metuit* (*Fast.*, V, 612).

Como *uariatio* con respecto a la versión de Ovidio, hemos de decir que el autor de esta fábula, al igual que Benegassi, hace que el plan que debe ejecutar Júpiter sea trenzado por Mercurio, mientras que en el resto de los textos éste sólo obedece los designios del padre de los dioses.

Seguidamente, Jove se apresura a obedecer y desciende desde el cielo a las playas de Fenicia (estrs. 26-45). La playa es presentada como un *locus amoenus* donde se encuentran todos los ingredientes de este tópico, las aguas corrientes, el canto de los pájaros y el prado florido, relacionados estos dos últimos con diversos mitos; así, el canto de los pájaros con Filomena (estr. 26). Aunque no en todos los casos, en algunos el juego barroco de alusiones mitológicas nos recuerda diversas metamorfosis propiciadas a causa del amor y la pasión.

Particularmente destaca la identificación de cada flor o planta del campo con un mito de amor: con Narciso, el narciso (estr. 29); con Siringe, la caña (estr. 30); con Clitie, el girasol (estr. 31); como excepción a la regla, con Minerva, el olivo (estr. 35); con Dafne, el laurel (estr. 37). Tal procedimiento trasciende la mera enumeración de flores y plantas en la presentación del propio *locus amoenus*, pues además, añadidas al mismo prado con su función de espacio para el gozo, estas alusiones a mitos amorosos anticipan y propician el mito que se va a narrar y son un alarde erudito.

Para completar la descripción del prado en que se va a producir el rapto, nos presenta las acostumbradas abejas libando néctar (estr. 44) y nos sitúa temporalmente en un amanecer (estr. 41).

Seguidamente (estrs. 43 y 45), presenta trenzando guirnaldas al cortejo de acompañantes de la princesa, que es introducida en la siguiente octava.

Descrito el prado florido donde se perpetrará el rapto, el español dispone la *descriptio puellae*. Ésta está hecha según el patrón petrarquista de nuevo: piel blanca (estr. 46), cabellos de oro (estr. 48), ojos brillantes (estr. 50), labios de clavel, dientes de marfil y aliento perfumado (estr. 51); pero a la prosopografía se le une la etopeya, Europa es una casta cazadora como Diana y sabe tañir y cantar (estr. 53); y así, no sólo es un doncella de maravillosa belleza sino que también está dotada de cualidades que la aproximan al tópico de la *docta puella*, prueba del conocimiento de la literatura clásica del autor.

En las siguientes octavas (estrs. 55-58) encontramos los estragos que la princesa provoca en sus enamorados; y, sumando amplificación a amplificación, en las siguientes (estrs. 59-61) el desprecio de Europa por éstos. La dureza de la muchacha magnifica la dificultad de la empresa del dios y la inocencia de la joven engañada.

Como un poema tan largo exige, encontramos otra innovación. El conde de Saldueña introduce a Juno en la narración. Como no puede ser de otro modo en esta diosa, está furiosa por el amor que la joven ha despertado en su consorte celestial y por su nueva

traición (estr. 62). Hasta este momento la esposa del dios supremo se había mostrado en la tradición benevolente tanto con la joven asiática como con sus descendientes, algo poco habitual en ella con sus contrincantes. Es en esta fábula la única ocasión en toda la literatura clásica e hispánica en que Juno manifiesta su odio por Europa; y la segunda en que aparece tras la de Gurrea, que justifica la transformación en toro por los celos de Juno. Esta adición del tópico de la cólera de Juno nos parece bastante original. Lo que ya no es tan innovador es la reacción de la diosa, que provoca una tempestad (estrs. 63-72) con la intención de acabar con la tiria. El fenómeno tampoco había sido utilizado por ningún ingenio anterior en texto alguno y muestra la trasposición también por primera vez del tópico épico de la tempestad al género de la fábula. No debemos olvidar que Folch publicó un poema épico titulado *Pelayo* en 1754, género en el que el episodio es preceptivo.

Tras la remisión de la tempestad por orden de Jove (estr. 71), encontramos al dios transformado en toro (estr. 73). La descripción del animal se centra en su principal atributo, es blanco como la nieve; en Folch: “Quantos engendrò copos de agua pura / en la Region del frio el Norte helado, / para adorno nevò de su hermosura / el vapòr de la tierra condensado: / quajòlos en su pièl, cuya blancura / del Armiño el candor dexò atezado, / y emulo Atlante de sus blancas pieles, / rasgò los Mauritanos Alquiceles.” (vv. 585-592); que en Ovidio recoge *color niuis est; candida [...] ora; y latus [...] niueum* (*Met.*, II, 852, 861 y 865, respectivamente). El autor español unos versos más abajo vuelve a reflejar el motivo: “Montaña viva de quaxada nieve” (v. 617). En la siguiente octava, Cardona recuerda los cuernos del toro en un guiño de clara raigambre gongorina: “La Luna, que en la frente le amanece, / en su menguante muestra armados rayos,” (vv. 593-594); que no siguen, sino en el recuerdo del mismo motivo de la cornamenta y su brillo, el modelo de Ovidio.

Y vemos a las acompañantes de Europa rodeándolo en los juegos de playa y coronándolo con guirnaldas. “assi la ceguedad de sus antojos / siguen las Nimphas, dando primorosa / guirnalda al Toro” (vv. 605-607); lo que recuerda sin paralelo textual *cornua sertis / inpediendâ nouis* (*Met.*, II, 867-868).

Ya en la siguiente estrofa, volvemos a ver a Europa encaramada al toro: “Yà sobstiene la espalda de la fiera / divinas luces en humano Cielo” (vv. 609-610); que proviene de *Ausa est quoque regia uirgo / [...] tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869). Y las idas y venidas del toro por la orilla del mar hasta que se sumerge en él: “con maliciosos cercos persevera, / siempre en la orilla del hundoso hielo,” (vv. 613-614); que retoman lo contenido en *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis, / inde abit ulterius mediique per aequora ponti / fert praedam* (*Met.*, II, 870-873); no sólo el paulatino adentramiento en el mar explícito en Ovidio sino también el implícito proceso de afianzamiento de la princesa que supone esta lenta aproximación al mar, tal y como lo han percibido y desarrollado anteriores autores.

Tras lo cual, sigue el episodio de la travesía marina. Las compañeras de la princesa quedan atrás en la playa: “Del impensado lance sorprendidas / inmóviles las Nymphas se quedaron;”; que podría tener como referente lejano *ipsa uidebatur terras spectare relictas / et comites clamare suas* (*Met.*, VI, 105-106) y los desarrollos posteriores en lengua castellana. El conde de Salduña no se para en la descripción de la asustada Europa sujetándose sobre el toro sino que presenta al dios como un barco: “Montaña viva de quaxada nieve / animado Vagèl es,” (vv. 617-618); y “Fraterno Reyno surca el Peregrino / vivo Vagèl” (vv. 641-642). El animal es conducido por Cupido: “Ciego el Piloto es, que conducía / el amante timón de su deseo;” (vv. 625-626); sin que se pueda distinguir si como un eco del cortejo divino que acompaña la jornada o como alusión a la pulsión amorosa de Jove. En este momento percibimos por segunda vez tras López de Gurrea, de nuevo el rechazo moral del rapto: “a sus gloriosas dichas no assistia / con nupciales antorchas Himenèo, / porque al logro infeliz de los amores / apaga sus lucidos esplendores” (vv. 629-632).

La arribada del dios a la costa de Creta es presentada por Folch así: “descubre desde el Monstruo cristalino / dulce seguridad en verde Puerto: / yà siguiendo la ley de su destino / la planta fixa en tierra, donde experto / marinero el Amor, entre verdores / el combate previno à sus ardores” (vv. 643-648). Ya sabemos que el elemento vegetal se puede asociar simbólicamente con el amor; de ahí que esta playa sea verde; a la vez tal vez sea una

evocación del tópico del *locus amoenus*, evidentemente espacio para el amor; nos parece improbable que esté en relación con la tradición de Teofrasto, Varrón y Plinio, que sitúan el lugar de la hierogamia en Gortina al pie de un plátano perenne, aunque el significado es idéntico.

En este lugar es llegado el momento en que la bestia divina ha de recuperar su verdadera apariencia. Saldueña lo expresa del siguiente modo: “Desterrado el vapor, que obscurecido / el sacro bulto tuvo en negra afrenta, / arpòn de los Carcaxes de Cupido, / gallardo Jove, la persona ostenta:” (vv. 649-652); que es el ovidiano *Iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat* (*Met.*, III, 1-2) y *Iuppiter inque deum de bove versus erat* (*Fast.*, V, 616).

Y, como viene siendo habitual en la poesía barroca, una vez el dios se ha declarado ante la joven, comienza el discurso del dios para rendirla a sus deseos. Antes del comienzo de la *suasoria*, el dios suspira y llora para hablandar a Europa (estr. 83). Saldueña, con espíritu caballeresco, es de los escaos autores, junto con Gurrea, que condena el rapto sin ambages: “con afectada triste hypocresia / la infamia, à que le obligan sus pasiones, / disfrazar intentaba con los sabios / retóricos suspiros en sus labios” (vv. 661-664). La oración de Júpiter abarca las estrofas 84-88.

La princesa muestra su desdén (estrs. 89-98) condenando su rapto y afeando su conducta al dios: “No es efecto de Amor la tyranía, / con que lograste tu anhelado empleo, / que hija vastarda del Poder, la cria / entre sus torpes brazos el deseo: / si eres tu de la Excelsa Monarquía / celeste Numen, còmo (ò Cielos!) veo, / que en lo sagrado quepan los delitos, / y à las Deydades manden apetitos!” (vv. 729-736), palabras que en realidad son de nuevo la voz del autor despreciando el rapto; en el resto de las octavas la princesa desea la muerte como liberación, como ya hemos observado en otros casos, cuyo origen está en Mosco primero y en Horacio después: “Llegue el fin, que mi pecho ha deseado, / por si mi pena en gozo se convierte, / que el que al rigor del Cielo destinado / nació, no hay mas descanso, que la muerte:” (vv. 745-748); y termina su oración con un tópico de lo imposible en el que la naturaleza se conmueve por sus patéticos lamentos: “Freno à su voz

en balbucientes ecos / impuso, no al dolor, que sus gemidos / repitiendo los montes en sus huecos, / vistieron de congosa à los sentidos: / lloran las rocas, y los troncos secos, / el sordo mar se convirtió en oídos, / que solo al ciego Jove en su locura / no le mueve llorando la hermosura.” (vv. 777-784).

No obstante los lamentos de Europa, Jove la toma (estr. 98-99); y de nuevo encontramos calificaciones negativas del acto: “no la piedad su torpe error limita” (v. 781) o “Venciò yà con infame desatino” (v. 785).

En la penúltima octava (estr. 99) también encontramos la consabida referencia a lo que hemos llamado materia de los *Fastos* sin que se pueda establecer paralelo alguno: “pues codicioso el Orbe se previno / a usurpar algún rasgo à su belleza, / y de sus quatro partes victoriosa / su nombre mereció la mas gloriosa (vv. 789-792); la alusión a la parte del mundo sin duda está tomada del acervo común.

Finalmente, la última octava (estr. 100) se inicia con un eco pastoril que marca el origen amoroso del poema: “El destemplado son de ruda Avena / selle la voz” (vv. 793-794); y cierra la larga pieza con una estructura cíclica, ofreciendo los versos del poeta a la dama a quien iban dedicados, a Tirse.

En conclusión, estamos ante la última fábula tardobarroca de carácter grave que se escribió en España sobre Europa. Posteriormente, apenas se escribieron más fábulas mitológicas. Una burlesca a lo plebeyo de Nieto de Molina (1764); otra de Moratín el Joven que es una sátira neoclásica que señala el final del género (1782); y otra de Montengón (1788), epígono de corte clasicista que supone el canto del cisne final.

Caso lo define como poema gongorista, ya que copia versos del *Polifemo* y de las *Soledades*; sobre la valía artística de los versos este crítico muestra una manifiesta opinión negativa⁶⁶³. Efectivamente, como poema culto al final de la evolución barroca, muestra

⁶⁶³ Cf. art. cit. en la n. 654, 1981, pp. 395-396 y 413.

todos sus males, versos oscuros y desustanciados, una extensión desmesurada, temas e imágenes de un código poético ajado. Si miramos hacia atrás la anterior pieza culta con nuestro tema data de 1670 y es la de Diamante, ochenta años que marcan la soledad de la que tratamos y el agotamiento de su estilo. Si bien podríamos alegar que en ese intervalo se siguieron escribiendo otras con otros temas. No obstante, los mejores momentos de la fábula barroca habían pasado ya.

En cuanto a los ingredientes de la fábula, son de diversa índole y nos muestran claramente la principal característica estructural de la fábula tardobarroca, a saber, que se construye por adición de diversos elementos de la tradición. En este caso, por un lado evoca motivos escogidos de Ovidio, pues desarrolla fragmentariamente el modelo, como son la presencia de Mercurio (lo que ya define la fábula como ovidiana), la descripción del toro, el coronamiento de guirnaldas, el imperceptible adentramiento en el mar, la imposición del corónimo al continente (es destacable que no utilice la oposición entre majestad y amor, ni la imagen de la virgen sobre el toro marino); por otro lado, añade motivos de la épica, como la invocación a la musa inicial, y el personaje de Juno como antagonista de Europa a la que envía una tempestad, tópico épico por excelencia (desde luego, aquí se trasluce, como ya hemos dicho, que Folch cultivó el género); y en tercer y último lugar, suma los *topoi* añadidos por la propia literatura barroca: la descripción de los efectos del amor sobre Júpiter, las playas como *locus amoenus* propicios para el amor, la *descriptio puellae* con todas las metáforas petrarquistas, la aparición de Cupido como dios conductor del toro, la suasoria de Júpiter, la oración de desdén y lamento de la virgen y, por último, y como excepción, la condena de la violación.

2.4.3. Francisco Nieto de Molina

Como decíamos antes, otro texto que trata el tema de Júpiter y Europa, también en quintillas y con el mismo tono, titulado *Fabula de Jupiter, y Europa. Quintillas*, se encuentra en una obra que data de 1764, titulada *El Fabulero*, de don Francisco Nieto de Molina (ca. 1730-1774). El libro contiene diez fábulas mitológicas de tono burlesco y

temas ovidianos, de las cuales la nuestra, desarrollada en setenta y ocho quintillas, es la última.

De los escasos méritos poéticos y el pobre estilo de este autor nos da acabada noticia don José María de Cossío⁶⁶⁴. La conciencia de su calidad poética menor queda claramente expresada por el mismo Nieto de Molina en el prólogo de la obra⁶⁶⁵. El texto de nuestra fábula es el siguiente:

1

Prestame, Apolo, favor
para cantar la historilla
del Mancebo tronador
y de la rara Chiquilla,
hija del Rey Agenòr. 5

2

El instrumento á que aspira
mi celebrado cacumen,
es à la sonòra lyra,
porque mi elegante Numen
no luce, sino de-lira. 10

3

Rey de suma autoridad
en Fenicia Agenòr fuè,
sea mentira, ó sea verdad,

⁶⁶⁴ Cf. *op. cit.* en la n. 2, II, pp. 391-398.

⁶⁶⁵ “Mi intento ha sido divertirme, pues mal pudiera atreverme à ascender al Parnaso, cumbre donde pocos han llegado”; aunque también nos parece que expresa la preceptiva fórmula de humildad; cf. Francisco Nieto de Molina, *El fabulero*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, 1764, p. 2. El libro del que copiamos el texto se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, sign. 2 / 50609.

por la Quintilla se vè
reino, Nombre, y Magestad. 15

4

Este, segun se decia,
tenia una hija bella,
que la Aurora parecia,
digo se tenia ella,
aunque el padre la tenia. 20

5

Aora pide superiores
influjos, ¡ò Musa mia!
A los mas diestros Pintores,
pues vâ à pintar tu ossadïa,
sin distinguir de *colores*. 25

6

Brilladora sutileza
en el cabello se advierte
con que adorna su belleza,
apreciandolo de suerte,
que lo trae en la *cabeza*. 30

7

En blanco su blanca frente
a muchas frentes dexaba,
y porque no las a-frente,
con su blanco no intentaba
ninguna frente *hacer frente*. 35

8

Triumphos en las cejas vè
 aquel que à sus arcos mira,
 mirando tambien de que
 si admirado se retira,
 le dicen las cejas *cè*. 40

9

Refulgentes luces bellas
 en ojos manifestaba,
 y al dâr en-ojos con ellas,
 al que los ojos mostraba,
 le hacia ver las estrellas. 45

10

La narîz es afilada,
 libre del menor deslîz,
 derecha, proporcionada,
 en efecto la narîz
 suena por cosa *sonada*. 50

11

A copiar la hermosa boca
 agil, el pincèl se mueve,
 pues los primores que toca,
 en una boca tan breve
 estàn à pedir de *boca*. 55

12

Pretendió la grana vana
 con los labios competir,
 franqueòse muy ufana,

y no pudiendo lucir,
se quedò como una *grana*. 60

13

Del alvo cuello, aqui es ello,
¡o què de cosas dirìa!
Baste saber, que por ello
esta Ninfa bien podia
donde quiera sacar *cuello*. 65

14

De Nieve los Pechos, echos
leve recato encubría
de tal modo que en sus Pechos
sin rebozo se âtendia
que tomò la Nieve â pechos⁶⁶⁶. 70

⁶⁶⁶ Esta estrofa no se lee en la impresión correspondiente, pero sí figura en el manuscrito original, en el que está tachada. Parece evidente que su ausencia de la versión publicada se debe a cuestiones de moralidad. Bonilla afirma que es a causa de la censura (cf. R. Bonilla Cerezo, “El *Fabulero* de Francisco Nieto de Molina. Estudio y edición”, *Criticón*, 119 (2013) 159-234, p. 217 ; las pp. 170-171 y 215-224 están dedicadas a nuestra fábula). Con respecto al número de quintillas, por tanto, en el manuscrito original había una más, que nosotros añadimos. Queda, pues, su número total en setenta y nueve. El manuscrito del *Fabulero* de Nieto se conserva en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura MSS / 4145; y nuestra fábula se encuentra en los fols. 55 r.º - 68 v.º; le falta la última estrofa; y la quintilla suprimida está en el fol. 58 recto. Me sorprende que Bonilla declare que uno de los motivos de su moderna edición del *Fabulero* sea el “descubrimiento de un manuscrito (BNE, MSS / 4145)” (cf. art. cit., p. 160). Este manuscrito está perfectamente catalogado en la Biblioteca Nacional de España y ha sido accesible para todo el que lo haya querido consultar; Cosssío lo cita; yo lo conozco desde hace más de veinte años. Por lo demás, saludamos esta edición moderna del poemario con estudio y profusión de notas, que viene a cubrir la necesidad perentoria de tener a mano una edición filológica de calidad de esta obra. Finalmente, tal necesidad se extiende a otros autores y textos considerados de tercera fila, pero de importancia para la historia de nuestra literatura.

15

Algun concepto galano
 a la mano apeteciera,
 yà que han venido à mi mano
 las manos, porque quisiera
 darlas una buena *mano*. 75

16

Demàs de ser delicadas
 eran sus manos, assi
 perfectamente formadas
 de carne, de hueso, y
 le parecian pintadas. 80

17

Estrechamente su talle
 acredita lo ajustado,
 y no ay primor que se halle
 a su talle comparado,
 que no se le vea en-talle. 85

18

Dudase del pie por què
 es del pie la cortedad
 tanta, que el pie que se vè
 dà pie à la dificultad
 de si es pie, y subsiste en-pie. 90

19

Aquesta chula dispuesta,
 aquesta chusca famosa,
 aquesta tronga compuesta,

aquesta chica graciosa,
aquesta mozuela, aquesta. 95

20

Vestida campestre ropa,
por llanos, riscos y cerros
iba en cazadora tropa
por su gusto dada à perros,
acosando à los que topa. 100

21

Mueren à su rigor tantas
fieras con andar à monte,
que es difícil contar quantas
entre las plantas del monte
son estorvos à sus *plantas*. 105

22

Meciendose en poca cuna,
supo Europa merecer
a su gloriosa fortuna
del mundo llegar à ser
de quatro partes la una. 110

23

El Discreto no se assombre,
si con el reparo topa,
de que desde niña nombre
con su propio nombre à Europa,
pues siempre ha tenido *nombre*. 115

24

Gozar la Dama excelente
 Jupiter no dificulta,
 por lo qual en eloquente
 estilo, con mente culta,
 saludòla cultamente. 120

25

Gloria de esta selva umbrosa,
 hermosissimo portento,
 hechicera prodigiosa,
 mi atrevido pensamiento
 escucha, que es poca cosa. 125

26

Desde mi Trono elevado,
 supremo, Régio lugar,
 te he visto saltar y ha estado
 de tu continuo saltar
 mi pecho sobresaltado. 130

27

Por essas excelsas lumbres,
 que Febo reparte ardiente
 a los Valles, y à las Cumbres,
 te pido rendidamente
 me escuses de pesadumbres. 135

28

Cessa en tu velóz carrera,
 buelveme el rostro amorosa,
 no te me expliques sevèra,

que es lastima, siendo hermosa,
te quieras preciar de *Fiera*. 140

29

Europa, pues te amo fino,
¿por què huyendo me maltratas?
¿No adviertes que es desatino?
Dexate de pataratas,
el pan, pan, y el vino, vino. 145

30

Por este bravo Adalid
aquessa condicion trueca,
tù me has vencido en la lid,
tù me traes hecho un *Babieca*,
estimame como un Cid. 150

31

Me has vencido, y esta hazaña,
digna de eterno renombre,
por rara, exquisita, estraña,
merece lograr el nombre
de tan grande, y de tamaña. 155

32

Me has vencido y, à fè mia,
que ufano con esso estoy;
pero, si tu tyranià
se explica pertinàz oy,
mañana serà otro dia. 160

33

Ni esse talle reducido,
 ni esse garvo donayroso,
 la victoria han conseguido,
 porque juguete chistoso
 con tus ojos me has vencido. 165

34

Mi sentir lo sabes yà
 como lo llevo à sentir:
 esperando alivio està,
 dáselo, pues mi sentir
 te he dicho de pe à pa. 170

35

Sossieguese tu recelo,
 ablandese tu dureza,
 aquitese tu desvelo,
 esplayese tu fineza,
 y serenese tu cielo. 175

36

Obliguetè à compassion
 estas expresiones fieles,
 muevase esse corazon,
 dexa los tratos crueles
 a los Indios del Japón. 180

37

Si este cortesano estìlo
 te me franquea propicia,
 me llevaràs con un hilo,

y en pàgo de tu caricia,
de mì haràs cera, y pabilo. 185

38

Bastarà à ablandar tu pecho,
yà que usaràs de atencion,
ademàs de tu provecho,
vèr que te tiene afición
todo un Dios hecho, y derecho. 190

39

Un dios arrogante, brabo,
alentado en sus contiendas,
valentissimo hasta el cabo,
feròz, altivo, no entiendas
que es algun moco de pabo. 195

40

Mis truenos assombros dàn,
a Cimbros, Lombardos, Godos,
a los que vienen, y vàn,
pues soy por ser para todos,
Juan Perez de Montalvan. 200

41

Sobervio arrojarè un rayo,
si de tus gracias me privas,
y entonces furioso ensayo,
a la casa donde vivas
harà Casa de *Tamayo.* 205

42

Estos extremos te toco
 por si es mi amor oportuno,
 o quiereme mucho, ò poco,
 mas fino no havrà ninguno,
 ni mas ingrato tampoco. 210

43

Ronco, ronco de gritar
 me he puesto por tì muger,
 por tu genio irregular,
 y yo sè que esse correr
 ha de parar en parar. 215

44

Ella, coxidas las faldas,
 gira sus passos veloces
 por tapetes de esmeraldas,
 y responde: Aquesas voces
 las echo yo à las espaldas. 220

45

Vaya el picaro bribon,
 y à otras muchachas alabe,
 que es mas tierno que un capon
 vaya, vaya, y muy suave
 refierala su aficion. 225

46

Vaya, que lo que pondrè à raya,
 porque escarmentado aprenda,
 mas si en su tema desmaya,

le prometo por la enmienda
no bolverle à dâr mas *vaya*. 230

47

Vaya Con sus persuasiones
a escardar el simplonazo,
que para estas ocasiones
hay en las Fâbulas passo
propio de transformaciones. 235

48

En tronco, en planta, ò en fuente,
que toda Ninfa lo usa,
me bolverè de repente,
si no intento de Aretusa,
el irme con la corriente. 240

49

Tus acentos lastimados,
pesares, queixas, y afan,
si se esmeran ponderados,
me avisa experto refràn,
que lo mejor de los dados. 245

50

Valete de la prudencia
por remedio singular,
pues mi firme resistencia
en no quererte, y andar
esfuerza su diligencia. 250

51

El Amante pesaroso,
 assi esclama con extremo,
 debo de ser monstruoso,
 o disforme Poliphemo,
 sàtyro, ò Fauno horroroso. 255

52

Ojalà por castigarla
 pudiera à mi infausta estrella
 de su sitio desquiciarla;
 y pues conmigo se estrella,
 contra la tierra estrellarla. 260

53

Con semejante indecencia,
 a Jove, tu trato trata?
 Quitate de mi presencia,
 y te juro cruel ingrata,
 que he de tomar providencia. 265

54

Penetrando su desvelo,
 los Bosques vâ, mata à mata,
 y con presuroso anhelo,
 corriendo à los brutos mata,
 pero à las aves al vuelo. 270

55

El venablo penetrante,
 sangriento fulmîna muertes,
 muertes la flecha volante,

de suerte, que de mil suertes
acredita lo matante. 275

56

Temen su daño fatàl,
tigres de furor hartos,
y el africano animal
teme lo convierta en quartos,
conociendolo *real*. 280

57

Si el conejillo sin tino
le sale al camino, alli
lo desprecia de camino,
igualmente al Xabalì,
porque es un *puerco cochino*. 285

58

De la caza fatigada
apeteciò por descanso
la florida matizada
margen de un arroyo manso,
que de sobervios se enfada. 290

59

No muy lexicos, bulliciosa,
ufana, alegre, serena,
fuentecilla armoniosa
con la azucena se estrena,
y con la rosa se *rosa*. 295

60

Sentòse bàxo un aliso,
 que en el crystal se veìa
 a quien imitar no quiso,
 que mucho *eco* le hacia
 la vanidad de Narciso. 300

61

Demostrando su coraje,
 xaramañas furias juntas
 pacian el verde hervaje,
 cada una con sus puntas
 sutilissimas de encaxe. 305

62

Era este brabo ganado
 del poderoso Agenor,
 que mantenìa com-prado,
 temido por su furor,
 y por *yerro* señalado. 310

63

El Tonante, que jamàs
 industria se le escapò,
 tomar dispuso disfràz
 de Toro, y se lo vistiò
 por delante, y por detràs. 315

64

Yà mi dicha se asegura,
 dixo puesto el nuevo traje,
 que serà rara locura,

como temosa me ultraje
ahora que *hago figura*. 320

65

Y pues adorarla es ley,
vamos allà de esta forma
azia la hija del Rey,
y con ir un Toro en-forma,
camina à passo del Buey. 325

66

Al vèr Europa, que andando
el Torillo à ella venia
pausadamente pisando,
para sì misma decía:
algo viene rumiando. 330

67

En el riesgo que se advierte,
aunque no sè echar la capa,
fuera una capa mi fuerte,
que por fin la capa *es-capa*
que *es-capa* de alguna *suerte*. 335

68

Llegòse el bruto lunado
fingiendose docil, tierno;
y ante sus pies humillado
sujetòlo por un cuerno,
sin que se le dè un cornado. 340

69

Alhagalo, y se alboroz
 el Torete, en este trance,
 y muy jugueton retoza
 por haver logrado el lance
 assi, de coger la moza. 345

70

La Mar, que sus olas mece
 en continuo movimiento,
 no distante se aparece
 del verde pomposo assiento,
 que assiento à la Ninfa ofrece. 350

71

A la orilla baxò lista,
 y el animal pretendiente
 no se aparta de su vista,
 pues penetra es aparente
 la Mar para su conquista. 355

72

Por la espumosa morada
 de Neuptuno quiso entrar,
 mas la detiene, no es nada,
 que no nada, y el nadar
 es el todo, y suena à nada 360

73

Jupiter como ladino,
 (sin ser Negro, ni Mulato,
 criollo, Mexicano, ò Chino)

franqueò su espalda grato,
y sirvió para el destino. 365

74

Monta en ella à perfeccion,
(qual à caballo en la silla
el diestrissimo Garzòn)
y surca el golfo, que brilla
en la bruta embarcacion. 370

75

Es Proa su testa armada,
su cola Timon ligero,
popa la parte atrasada,
las patas los Remos, pero
con ellos lo que hace *es nada*. 375

76

De Creta la Playa pisa,
y assaltala el fiero espanto,
que al Toro, joven divisa,
y à ella le es causa de llanto
lo que à èl de fiesta, y risa. 380

77

Jove soy, dize: Serena
esse divino semblante,
tu sentimiento refrena,
que yo de Luna menguante
harè seas Luna llena. 385

78

Aqui, ò por bien, ò rigor,
 o temoso, afable, ò ruin,
 consiguiò saciar su ardor,
 y aqui se contentò al fin,
 quitandola cierta flor. 390

79

Ausentòse, y el Monsiur,
 a quien de este modo llamo,
 porque al rematar en ur,
 me precisa este reclamo,
 que à lo ultimo diga, abur⁶⁶⁷. 395

Como podemos ver, el poema se inicia con el tópico de la invocación al dios Apolo y a la Musa para inspirar el canto del poeta (estr. 1-5).

En segundo lugar, describe la belleza de la princesa Europa según el canon renacentista en tono jocoso (estr. 6-18); y la presenta como una virgen cazadora desinteresada del amor (estr. 19-21). Esta identificación de la princesa como acólita de Diana constituye una novedad en el tratamiento de Europa, y viene justificado posiblemente porque en esta fábula la princesa va a desdeñar al dios inicialmente. No obstante, la cuestión no tendrá influencia en el resultado final de la fábula, pues los ardides del toro darán su fruto habitual.

En los versos siguientes se da un diálogo harto desmayado, en clave de farsa dramática presidida por el humor⁶⁶⁸, entre los dos protagonistas⁶⁶⁹. Primero, Júpiter sale al

⁶⁶⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 665, pp. 103-124.

⁶⁶⁸ En ese contexto tal vez haya un guiño quijotesco en los versos de la quintilla 31, tanto por la alusión a las derrotas del dios, como por el vocabulario, “hazaña”, “digna de eterno renombre”, “tamaña”.

paso de la muchacha para solicitarla entre halagos, argumentos y amenazas (estr. 24-43); pero la princesa lo rechaza y huye de él (estr. 44-50); a continuación, Júpiter se lamenta y la ordena apartarse de su presencia (estr. 51-53).

A continuación, el poeta insiste en la figura de la virgen cazadora y nos vuelve a presentar a una Europa, que de momento ha conseguido rehuir al dios, cazando en los bosques hasta que, agotada, se tiende a descansar, a la sombra, en un prado en donde pace un rebaño de su padre (estr. 54-62). En este lugar encontramos lo que se ha convertido en un motivo del mito en las letras españolas, es la alusión a los toros del Jarama. Aquí: “xarameñas furias juntas / pacían el verde hervaje” (vv. 302-303). Jaramaños que ya hemos leído en autores como Quevedo y Pantaleón entre otros.

Aunque el rebaño de Nieto no ha sido traído hasta el lugar donde descansa Europa por Mercurio, que en esta fábula no tiene intervención alguna, es en este momento en el que nuestro autor, pues recuerda que en Ovidio Júpiter transformado en toro se mezcla con las vacas de Agénor, conecta con la materia ovidiana y utiliza algunos motivos en el mismo orden estructural en que los presentó el sulmonés (estr. 63-79), aunque los intercala con otras estrofas que pretenden tener carácter cómico. Veámoslo.

En primer lugar, Nieto presenta la transformación del dios toro: “tomar dispuso disfraz / de Toro, y se lo vistió / por delante, y por detrás” (vv. 313-315), que equivale a *induitur faciem tauri* (*Met.*, II, 850). Mientras que en Ovidio la metamorfosis parece real, en el autor español la transformación se da mediante un traje de toro que Júpiter ha de ponerse, lo cual acentúa, por un lado, la falsedad del mito, visto desde una perspectiva de un autor dieciochesco, racionalista; y visto desde una perspectiva teológica cristiana; y, por

⁶⁶⁹ La combinación de narración y diálogo entre el dios y la doncella pretendida es habitual en el género; por ejemplo, en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y la *Fábula de Cenea y Neptuno*, de Díez de Foncalda; cf. M.^a C. García Fuentes, “Tratamiento burlesco de la mitología en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y en la *Fábula de Cenea y Neptuno* de A. Díez de Foncalda”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 31 (2011) 167-184, pp. 176-177 y 181-182.

otro lado, la comicidad de la fábula, pues la metamorfosis del dios es presentada como un acto ridículo.

También el español hace referencia a la docilidad del toro: “Llegòse el bruto lunado / fingiendose docil, tierno; / y ante sus pies humillado” (vv. 336-338); lo que nos remite resumidamente a los versos ovidianos que nos indican tal mansedumbre: *nulla in fronte minae nec formidabile lumen: / pacem uultus habet. Miratur Agenore nata, / [...] quod proelia nulla minetur, / sed quamuis mitem metuit* (*Met.*, II, 857-860). Y no olvida el español en el mismo lugar la imagen de la princesa agarrada a un cuerno del dios: “sujetòlo por un cuerno” (v. 339); que, en Ovidio, se corresponde con *et dextra cornum tenet* (*Met.*, II, 874). Desde luego, lunado es un eco gongorino.

Seguidamente, en Nieto de Molina, la alegría que le produce al dios que Europa se agarre a su cuerno hace que retoce ante ella: “el Torete, en este trance, / y muy jugueton retoza” (vv. 342-343); tal juego está tomado de la descripción que Ovidio hace del acercamiento del toro divino a la princesa, en el que éste también retoza, en este caso para que Europa termine de confiarse ante su presencia: *et nunc adludit viridique exsultat in herba, / nunc latus in fulvis niueum deponit harenis / [...] / modo cornua sertis* (*Met.*, II, 864-867).

Unos versos más abajo, Nieto presenta a nuestros protagonistas en la orilla del mar y a Júpiter ofreciendo a la muchacha la espalda: “Júpiter [...] / franqueó su espalda grato” (vv. 361-364); cosa que ocurre del mismo modo en Ovidio: *praebuit, ut taurus, Tyride sua terga puellae* (*Fast.*, V, 605). Luego la princesa monta sobre la espalda del toro; en Nieto: “Monta en ella a perfección (v. 366); en Ovidio: *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869). Y, finalmente, el toro inicia la travesía a Creta; en Nieto: “y surca el golfo” (v. 369); y en Ovidio: *mediique per aequora ponti / fert praedam* (*Met.*, II, 872-873).

El poeta español, en el tono jocoso que caracteriza la pieza, cierra la fábula con Júpiter obteniendo el objeto de su deseo: “consiguiò saciar su ardor, / y aqui se contentò al

fin, / quitandola cierta flor” (vv. 388-390). Siendo la flor este antiguo símbolo de la virginidad, que en la literatura española, aplicada a este mito, aparece en primer lugar en nuestro Lope.

Además, en la última estrofa recurre a un chiste ya utilizado por Pantaleón⁶⁷⁰: utiliza el término “Monsiur” (v. 391) para referirse a Júpiter. Es un claro ejemplo de la técnica seguida por los poetas barrocos, a la fuente inicial superponen diferentes motivos como el que acabamos de señalar u otros ya advertidos más arriba: *descriptio puellae*, diálogo farsesco entre protagonistas, la flor, los toros jarameños.

En fin, aunque en la fábula podemos detectar aquí y allá la estructura y los motivos ovidianos ya expresados, lo cierto es que los versos latinos no están recreados. El grado de la conexión con los versos ovidianos es difícil de establecer, pues si bien la hay, no sabemos si a estas alturas la imitación de Ovidio, cercana o lejana, es un acto literario consciente, o su conocimiento era tan absoluto y flotaba de tal modo en el ambiente y se insertaba en el imaginario de cada individuo que seguir de forma genérica sus mitos como versión canónica aceptada era un hecho natural. En casos como éste, y como en el anterior de Nieto de Molina, en que la recreación no es lo bastante exacta formalmente, nos parece que nos encontramos ante la segunda opción. Y esto, pensamos, viene determinado por la intención del autor. Ésta no es la imitación o emulación de un modelo, sino servirse del mito para la burla. No busca una recreación literaria y artística, sino servirse del mito para su fin último, que es lo burlesco. Desde este punto de vista el tratamiento del mito y su fuente puede quedar difuminado, en segundo término, en beneficio de lo humorístico. A esta versión relajada del mito, no ajustada a la fuente literaria, por así decirlo, podríamos denominarla versión folclórica. De tal modo que el mito habría completado un ciclo que le habría llevado de lo oral a lo literario y de lo literario a lo folclórico, impresionista y popular. Entonces, ¿por qué razón, a pesar de esta difuminación, insistimos en la conexión ovidiana? Sencillamente, porque los motivos que encontramos son los que hay en el

⁶⁷⁰ Sobre la influencia de Góngora, Cáncer, Castillo Solórzano, Pantaleón y Polo de Medina en los versos de Nieto, cf. Bonilla, art. cit. en la n. 666, pp. 216-224 (notas 403, 407, 442, 456, 469, 470 y 472).

romano y no hay restos de otros mitemas de otros autores; porque la versión folclórico-impresionista del mito también deriva de Ovidio y conecta con él.

Es muy difícil para el lector actual compartir el humor que buscó la pieza, que a nosotros, en la distancia del tiempo, nos parece insulso y vacío. En efecto, Nieto de Molina, desde nuestra perspectiva, se nos muestra como un autor de poca minerva, su jocosidad queda reducida a un desafortunado uso de los procedimientos del canon burlesco heredado del siglo XVII, y, fundamentalmente, en nuestra fábula, se basa en el equívoco y en la reduplicación de términos en eco, pero sin donaire. No nos resistimos a retomar como ejemplo los versos en que se describe el pie de la princesa: “Dudase del pie por què / es del pie la cortedad / tanta, que el pie que se vè / dà pie à la dificultad / de si es pie, y subsiste en pie” (estr. 18); por el hecho de que el equívoco está montado sobre el verbo subsistir, de *subsisto*. Como se puede comprobar, el efecto es muy pobre, como observó Cossío⁶⁷¹.

No obstante, *El Fabulero*, y en concreto nuestra pieza, nos interesan porque son una muestra epigónica del género de la fábula mitológica en el siglo XVIII. Y, junto a la anterior fábula, son una confirmación más de la presencia de la actitud burlesca, si bien desposeídas de su natural y primera gracia, ante el mito en su siglo.

2.4.4. Leandro Fernández de Moratín

En 1782 la Academia Española publica la *Lección poética*, de Moratín el Joven (1760-1828), una sátira literaria en tercetos contra los malos poetas, tema tan antiguo como el género que lo acoge.

⁶⁷¹ Sobre el ingenio de Nieto de Molina, don Adolfo de Castro y don Leopoldo Augusto Cueto, menos severos que Moratín o Cossío, muestran una opinión bastante más benévola en sendos tomos de la *Biblioteca de autores españoles*, en los que reconocen a este autor cierta chispa de humor y algún mérito poético: cf. A. de Castro, “Don Francisco Nieto y Molina”, en A. de Castro (ed.), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, 42 (II), Madrid, Atlas, 1951, pp. CIV a CVII; y L. A. de Cueto, “Capítulo IX. Poetas indisciplinables. Villarreal. Nieto de Molina. Marujan”, en L. A. de Cueto (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, 61 (I), Madrid, Atlas, 1952, pp. XCV y XCVI.

La pieza, como corresponde a la intención didáctica de la poesía neoclásica doctrinal que expone valores ideológicos y culturales, busca reivindicar la poética neoclásica a través de la ironía. El tono irónico reside en que el autor aconseja al destinatario de una ficticia epístola de contestación en tercetos (como tradicionalmente corresponde al género), a Fabio (en realidad al lector), lo que no y sí debe hacer un poeta para triunfar. Siendo los consejos una turba de disparates retóricos de muy dudoso buen gusto estético y pobrísimo contenido, todo lo contrario de lo que debe de adornar a la verdadera poesía para los poetas neoclásicos. Sin duda, como queda expresado claramente en el texto, el blanco de los dardos de Moratín son los excesos de la poesía barroca.

La *Lección poética* se ocupa de la poesía lírica, épica y dramática, sucesivamente. A nosotros nos interesa una serie de tercetos que se centra en la poesía mitológica. Tales tercetos son una parodia del estilo cultista ejercida sobre el mismo tema de Júpiter y Europa. Éstos son:

Canta en idioma enfático-crispante de las deidades chismes celebrados, sin perdonar la barba del tonante.	195
---	-----

Pinta en Fenicia los alegres prados, la niña de Agenor y sus doncellas, los nítidos cabellos destrenzados,	
que, dando flores al abril sus huellas, la orilla, que de líquido circunda argento Doris, van pisando bellas;	200

al motor de la máquina rotunda
que enamorado pace entre el armento
la hierba de que opaca selva abunda.

La ninfa, al verle, ajena de espavento, torna los cuernos y la espalda preme sin recelar lascivo tradimento.	205
--	-----

Ya los recibe el mar; la virgen treme,
y al juvenco los álgidos undosos
piélagos hace duro amor que reme. 210

Ella, los astros ambos lacrimosos
“reciprocando aspectos cintilantes”,
prorrumpe en ululatos dolorosos,

cuyas quejas en torno redundantes
“de flébiles ancilas repetidas” 215
los antros duplicaron circunstantes.

Mas Creta ofrece playas extendidas,
prónuba al dulce amplexo apetecido,
pudicias inermes ya vencidas.

Huye gozoso Amor, y agradecido, 220
Jove fecunda sóbole promete
que imperio ha de regir muy extendido⁶⁷².

La zumba con que el texto está magistralmente construido es evidente. El tono irónico se da sin tregua desde el primer verso del fragmento, en el que califica la poética mitológica del XVII como “idioma enfático-crispante” (v. 193). Nada más desdeñoso que apartar de su propia y natural lengua una jerga o lengua poética y darle título de nuevo idioma, totalmente apartado de su tradición original, y, por ende, para profundizar en su

⁶⁷² Esta obra tiene dos versiones, una primera, más extensa; y otra corregida y abreviada por el autor. En la primera versión los versos irían del 286 al 315; en la segunda del 193 al 222. Sin embargo, el contenido de los tercetos coincide en los dos casos, puesto que en este fragmento Moratín no suprimió verso alguno. Mantenemos la numeración de la versión definitiva. Copiamos el texto de la siguiente edición: *Los Moratines. Obras completas de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín. Obras de Leandro Fernández de Moratín*, II, ed. de J. Pérez-Magallón, Madrid, Cátedra, 2008, p. 763. Por otro lado, Podemos leer en la misma edición un resumen del contenido referido a la lírica, p. 774.

total degradación, calificada de pedante e insoportable por vaciedad temática y su endeblez estética.

Pero analicemos las conexiones del texto con el mito ovidiano. Éstas están condensadas en una serie de precisas pinceladas que lo reconstruyen de forma impresionista y rápida, sin entrar en las precisiones que exige una imitación literaria formal. Sin embargo, esta versión impresionista y fragmentaria nos permite reconstruir y reconocer el mito en su versión canónica. De nuevo, aunque esta vez con un estilo mucho más pulcro y elevado, nos encontramos la estructura del mito ovidiano difuminada al servicio del humor, de la parodia, en este caso satírica del género de la fábula mitológica barroca.

Esas conexiones con Ovidio son diversas. En primer lugar presenta a Europa y sus doncellas en la playa fenicia: “la niña de Agenor y sus doncellas / [...] / que [...] / la orilla [...] / van pisando vellas” (vv. 193-201); que en Ovidio sería: *litora [...], ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 844-845); *ipsa uidebatur terras spectare relictas / et comités clamare suas* (*Met.*, VI, 105-106).

Introduce al dios toro en el rebaño que pace en los alrededores: “que enamorado pace entre el armento” (v. 203); en Ovidio: *induitur faciem tauri mixtusque iuuencis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis* (*Met.*, II, 850-851).

La princesa corona los cuernos del dios y sube sobre su lomo sin miedo: “orna los cuernos y la espalda preme / sin recelar” (vv. 205-206); en el sulmonés: *paulatimque metu dempto [...] / [...] modo cornua sertis / inpediendā nouis. Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 866-869); otra referencia a la falta de temor de Europa en Ovidio: *sed quamuis mitem metuit contingere primo: / mox adit* (*Met.*, II, 860-861).

El toro dios surca el mar hacia Creta y Europa siente miedo: “Ya los recibe el mar; la virgen treme, / y al Juvenco los álgidos hundosos / piélagos hace duro amor que reme” (vv. 208-210), sin dejar de imitar el estilo barroco por medio del hipérbaton, lógicamente

con intención satírica; recoge sólo las ideas de Nasón: *cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primo uestigia ponit in undis, / inde abit ulterius medique per aequora ponti / fert praedam. Pauet haec* (*Met.*, II, 870-873); y *timor [...]* / *saepe puellares subduxit ab aequore plantas / et metuit tactus assilientis aquae: / saepe deus prudens tergum demisit in undas* (*Fast.* V, 608 y 611-613); *tactumque uereri / adsilientis aquae* (*Met.*, V, 106-107).

Suficientes estos paralelos para que el lector reconozca la muy conocida fuente ovidiana (historia que como ya hemos dicho anteriormente flotaba en el ambiente) que sirve de medio a la sátira literaria que pretende Moratín. Ésta se muestra en la imitación del estilo barroco, como acabamos de apuntar más arriba, y en la desmitificación de la materia tratada, en ambos casos con la intención de repudiar en su conjunto la lírica barroca y en particular la decadente fábula mitológica. Examinemos ambas cuestiones.

En cuanto al primer terceto, ya hemos señalado la desnaturalización del estilo barroco, ejecutada en el primer verso con la fórmula “idioma enfático-crispante”. La desmitificación no aguarda sino al segundo verso con la aplicación a la mitología del término degradante “chismes” (v. 194); el hipérbaton en que se encuentra señala con chanza el abuso de esta figura por parte de los cultistas. Igualmente, el modismo del tercer verso “sin perdonar la barba” tiene la misma intención. Toda la estrofa, como afirma Pérez-Magallón, es una “alusión” crítica al cultivo indiscriminado de temas mitológicos⁶⁷³.

En la siguiente estrofa, “la niña” (v. 197) igualmente es una ironía que reduce a Europa de su condición de princesa mítica a la de una simple muchacha.

Asimismo, es fundamental para degradar la poesía tardobarroca, como ha señalado Pérez-Magallón, la cita burlesca como ejemplo del “estilo afectado” de dos poetas barrocos, de Villamediana, fundamentalmente, y de, en un caso, Miguel de Silveira; que Moratín

⁶⁷³ Cf. Leandro Fernández de Moratín, *Poesías Completas (Poesías sueltas y otros poemas)*, edición de J. Pérez Magallón, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1995, p. 212 (n. 30).

ejecuta haciendo gala de su conocimiento de la poesía que repudia⁶⁷⁴. Las citas son las siguientes: a) en Moratín, *Lección poética*: “Pinta en Fenicia los alegres prados” (v. 196); en Villamediana, *Fábula de Europa*: “Del fortunado imperio de Fenicia” (v. 124); b) Moratín, *Lección poética*: “la orilla, que de líquido circunda” (v. 200); en Villamediana, *Fábula de Europa*: “al líquido, al diáfano elemento” (v. 101); c) Moratín, *Lección poética*, “argento Doris, van pisando bellas” (v. 201); Villamediana, *Fábula de Europa*: “de Doris el argento” (v. 114); d) Moratín, *Lección poética*: “que enamorado pace entre el armento” (v. 203); Villamediana, *Fábula de Europa*: “y de ciego pastor errante armento” (v. 28); y “que su mayor armento” (v. 247)⁶⁷⁵; e) Moratín, *Lección poética*: “La ninfa, al verle, ajena de espavento” (v. 205); Villamediana, *Fábula de Europa*: “No espaventa a las ninfas su llegada” (v. 327); f) Moratín, *Lección poética*: “orna los cuernos y la espalda preme” (v. 206); Villamediana, *Fábula de Europa*: “ya los hombros al Toro eterno preme” (v. 373); g) Moratín, *Lección poética*: “sin recelar lascivo tradimento” (v. 207); Villamediana, *Fábula de Europa*: “lascivo tradimento” (v. 375); h) Moratín, *Lección poética*: “y al juvenco los álgidos undosos” (v. 209); Villamediana, *Fábula de Europa*: “desatando el juvenco más bizarro” (v. 544); i) Moratín, *Lección poética*: “reciprocando aspectos cintilantes” (v. 212): tomado de Miguel de Silveira, *El Macabeo*, libro XIII, octava I, v. 6⁶⁷⁶; j) Moratín, *Lección poética*: “prorrumpe en ululatos dolorosos” (v. 213); Villamediana, *Fábula de Europa*: “en roncos ululatos le responde” (v. 479); k) Moratín, *Lección poética*: “de flébiles ancilas repetidas” (v. 215); Villamediana, *Fábula de Europa*: “flébiles ancilas” (v. 416); l) Moratín, *Lección poética*: “los antros duplicaron circunstantes” (v. 216); Villamediana, *Fábula de Europa*: “en sordos antros sueña” (v. 414); m) Moratín, *Lección poética*: “Mas Creta ofrece playas extendidas” (v. 217); Villamediana, *Fábula de Europa*: “silla en la tierra de mi imperio Creta” (v. 730); n) Moratín, *Lección poética*: “prónuba al dulce amplexo apetecido” (v. 218); Villamediana, *Fábula de Europa*: “prónuba digna a nuestra sacra boda” (v. 734); y *Fábula de Apolo y Dafne*: “con infelice amplexo al dios amante”

⁶⁷⁴ Cf. *op. cit.* en n. 672, pp. 775, 1719 y 1720.

⁶⁷⁵ Cf. *op. cit.* en n. 673, p. 212 (n. 36).

⁶⁷⁶ Cf. *op. cit.* en n. 672, p. 775 (n. 6): Miguel de Silveira, *El Macabeo*, Nápoles, Egidio Longo, 1638.

(v.709); ñ) Moratín, *Lección poética*: “Jove fecunda sóbole promete” (v. 221); Villamediana, *Fábula de Europa*: “En sóbole fecunda” (v. 741).

Así, buena parte de estos tercetos esta construido con este procedimiento, que aproxima los versos a la técnica del centón. Viendo con qué insistencia Moratín cita a Villamediana, podemos pensar cuánto le desagradaba su traducción de Marino, de tal modo que sospechamos que aquél escogió como tema de su sátira el mito de Europa porque tenía a la vista la correspondiente fábula de éste, a la que debía considerar, junto con el resto de su poesía, un compendio de los excesos del cultismo que pretendía impugnar.

Dos son los síntomas literarios que indican el agotamiento de un tema o un estilo literario, en este caso la poesía tardobarroca: el manierismo y el tratamiento burlesco; y, junto a la burla y el manierismo, podríamos añadir un tercer elemento que confirma su defunción: la sátira literaria. Leandro Fernández de Moratín, escribió una que criticaba claramente los usos literarios que viciaban y reducían a un muy bajo nivel artístico la poesía mitológica que en aquel momento se componía. Son, pues, sus versos el acta de defunción de un género que tuvo un extraordinario arraigo en los siglos anteriores y que se resistía a desaparecer en plena modernidad ilustrada. Que a esas alturas del siglo Moratín se sintiese en la necesidad de satirizar la poesía tardobarroca nos indica que esta tendencia convivió con el *Neoclasicismo* a lo largo de todo el siglo como una veta autónoma y resistente a esa desaparición.

El texto de Moratín, por tanto, propugna la regeneración, en general de la poesía española, y en particular del género de la fábula mitológica tardobarroca, ya burlesca ya cultista, anquilosada y altamente degradada en el siglo XVIII; y nos parece clave para comprender la nueva perspectiva clasicista de los autores neoclásicos. Para Moratín y sus compañeros *nouatores*, las formas y temas barrocos están agotados y su cultivo no es más que una lacra que arrastra a las letras españolas a una profunda decadencia. Como remedio a esta situación, no cabe, pues, más que la vuelta al camino del clasicismo depurado, previo a la poesía barroca, degradada por un afán de innovación vacío. Esta propuesta renovadora dio sus frutos. Combatió el colapso barroco e insufló nuevos aires creativos y una mayor

altura literaria a las letras españolas del momento. Sin embargo, a la vez, no rindió lo mejor de sí, creemos que por efecto de tres hechos: acaso el encorsetamiento de su preceptiva; el descrédito intelectual de los vencidos, bien como afrancesados, bien como liberales, en ambos casos rendidos en lo político por el absolutismo fernandino y en lo artístico por un casticismo que se resistía a los cambios; en último lugar, la ola romántica que, en su plenitud, sacudió y relevó con su nueva poética todos los presupuestos artísticos previos (si bien es verdad que las relaciones entre clásicos, neoclásicos y románticos no son tan excluyentes como se plantean en ciertos trabajos).

2.4.5. Pedro Montengón

Pedro Montengón (1745-1824) publicó en 1795 el *Mirtilo ó Los pastores trashumantes*, dedicado a don Carlos Andrés, que es acaso la última novela pastoril de nuestras letras. Mirtilo es un caballero desengañado de la corte, que decide adoptar la vida pastoril y entregarse a su pasión por la poesía. Tras abandonar la ciudad, se encuentra con el pastor Silvanio (otro caballero que por parecidas razones a las del protagonista, la pérdida de su cargo cortesano, además de un desengaño amoroso y una ulterior venganza, se ha entregado a la misma vida y afición poética) y con el mayoral Montano, que comparte con éstos la afición lírica. Aceptado por éstos, inicia en su compañía la trashumancia hacia Extremadura. En el marco de la narración este viaje, el autor, o en las pausas al final de cada jornada o al hilo de diversos encuentros con otros personajes de la vida campestre, un eremita, labradores, pastores y zagalas, que justifican la intercalación de los poemas, encadena diversas composiciones poéticas, anacreónticas, canciones y églogas fundamentalmente, cuyo tema principal es el amor, aunque no faltan otros como el tópico horaciano del menosprecio de corte y alabanza de aldea o el de la amistad. A todos estos versos, ya cuajados de alusiones al mundo clásico, Montengón añade varios textos de contenido mitológico: una canción con el tema de la *Edad de Oro*, un himno a Atenea y varias composiciones de tema mitológico que podemos definir como fábulas, aunque el autor las define como “idilios”. Aunque tradicionalmente hemos considerado el “idilio”, como poema y como género poético, sinónimo de “égloga”, “bucólica” o “poema pastoril”, que se desarrolla en el mundo arcádico, todo ello dado por el éxito de los idilios pastoriles

de Teócrito y la posterior sucesión de seguidores del género, Virgilio, Sannazzaro, Montemayor, el idilio originalmente no tiene como único tema las querellas amorosas de unos pastores idealizados, sino que abarca otros temas, como la propia obra de Teócrito nos enseña. Así pues, el idilio inicialmente es una pieza breve que refleja una estampa ya sea pastoril o costumbrista, panegírica o mitológica. Es desde este punto de vista, lo cual nos avisa del conocimiento literario de Montengón, como éste define así sus poemas mitológicos. Pues bien, entre sus idilios mitológicos⁶⁷⁷, o fábulas, encontramos uno titulado *El rapto de Europa. Idilio*, que sorprendentemente Cossío pasó por alto en su clásico estudio; dice así⁶⁷⁸:

Oye, pues, ó Montano,	
el hurto mas famoso en este suelo,	
de una hermosa princesa,	
a quien el soberano	
de los dioses robó. Que allá en el cielo	5
hacia también presa	
el amor en los pechos celestiales.	
Mas esos dioses eran ideales,	
que aquella edad fingía.	
La misma sin embargo los honraba	10
por orden de la diosa Idolatría.	
Esta entonces reynaba,	
quando el dios de los dioses, el Tonante,	
se enamoró de Europa,	
que asi aquella princesa se llamaba.	15
Y luego que tragó en preciosa copa	
la ponzoña de amor con la ambrosía,	
determinó al instante	
robarla, mas de un modo extravagante,	
y que solo cabia	20

⁶⁷⁷ Los otros tienen los siguientes títulos: *Hilas, Admeto y Alceste, La promesa de Bato, Argos, Filemón y Baucis*.

⁶⁷⁸ Cf. Pedro Montengón, *El Mirtilo ó Los pastores trahumantes*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1795, pp. 221-227.

de Jove en la sublime fantasia,
 pues tomar quiso del cornudo toro
 la forma y semejanza,
 de sí mismo olvidado, y del decoro
 que competía al que los rayos lanza. 25
 Mas antes de tomar aquesta forma,
 llama al hijo de Maya,
 al alado Mercurio, á quien informa
 de su intencion, mandandole, que vaya
 a la sidonia playa; 30
 y que hacía el bosque ameno, que allí habia,
 encamine al instante una torada
 que no lejos pacia.
 Esto dice, y tomada
 en aquel mismo punto la figura 35
 de un hermoso novillo,
 se mezcla en la torada en derechura,
 que en forma de sidonio zagalillo,
 Mercurio encaminaba
 hacía el mandado bosque. Allí se hallaba 40
 con algunas doncellas,
 solazandose Europa: alli con ellas
 las flores de aquel prado
 cogia muy gozosa, y muy agena
 del lance meditado, 45
 del toro, que venia por la arena,
 con paso muy ufano,
 como quien á los otros precedía;
 y como convenia
 de la tierra, y del cielo al soberano, 50
 que en aquel nuevo aspecto se encubria.
 Al verlo las doncellas,
 no huyeron de él; pues él les infundía
 admiracion, y afecto á su figura.
 Antes bien todas ellas, 55
 prendadas al instante
 de su mansa hermosura,

querian contemplarlo á su talante.
 Y reparar hacia
 una á otra su pelo, semejante 60
 en color, á las perlas, que traia
 Europa por adorno en su cabeza;
 su desenvuelta forma; la belleza
 de sus astas, qual ambar transparente,
 que en arco se encorvaban, 65
 sobre su lisa frente,
 como el que suele la menguante luna.
 Asi mismo admiraban
 en sus ojos brillantes,
 el tierno, dulce, y amoroso fuego 70
 de su amabilidad, y del sosiego;
 el color de sus niñas, semejantes
 al vivo azul del cielo. Ni ninguna
 de reparar dexaba,
 que él mismo lo animaba 75
 con mirada tan mansa, y hechicera,
 que Europa la primera,
 una flor con la mano le alargaba.
 Mas era á Europa á quien el dios buscaba,
 y que se prometia, 80
 si tenerla en su dorso conseguia.
 A este fin pues, doblóle las rodillas
 para adorarla, si; pero no tanto,
 quanto para obtener aquel intento,
 que él mismo le infundia, 85
 de sentarse por juego en sus costillas.
 Y luego que le vino el pensamiento
 a la inocente Europa,
 lo executa, y se sienta en sus espaldas,
 de las otras doncellas ayudada. 90
 Qual compone las aldas
 de la encogida ropa;
 qual sostiene á la misma, asegurada
 de la bondad de aquel novillo amante.

Mas en el mismo instante 95
 se levanta, y escapa con la presa,
 gritando la princesa
 ayuda á sus doncellas,
 que á sus gritos reian divertidas
 de la traza del toro, á quien seguian, 100
 porque ninguna de ellas
 se imaginaba entonces, que pudiera
 suceder, lo que luego, sorprendidas,
 vieron que aconteció, con maravilla
 y espanto de las mismas, que en la orilla 105
 vieron del mar meterse al veloz toro,
 a Europa se llevando:
 y que metido ya en la mar, gritando
 en vano la princesa adolorida,
 iba por él nadando, 110
 como delfin con agitado anhelo,
 rebosando su pecho de consuelo,
 quanto mas la inocente, é incauta Europa,
 gritando por remedio,
 a sus robustos cuernos se amarraba, 115
 y los pies retiraba,
 viendo bañar su ropa,
 ya de la mar en medio,
 las espumosas olas, que movia
 el toro, que en su curso las partia. 120
 Al alegre mugido,
 que arrojó entonces, vieras á porfia,
 salidos de repente
 las ninfas, y tritones, que al sonido,
 de sus roncadas bocinas, 125
 del dios omnipotente
 el triunfo esclarecido celebraban.
 Y las ninfas marinas
 decian con el canto
 a la princesa sollozante, y triste, 130
 a quien acompañaban:

desiste, ya, desiste,
 Europa, de ese llanto;
 no conviene ese duelo
 a la que por esposa 135
 del dios de tierra y cielo,
 la suerte venturosa,
 destina. Si lo ignoras,
 el dios á quien imploras
 te lleva, y te conserva; 140
 y hacerte se reserva,
 del hijo que por padre
 conocerá al Tonante.
 Creta, que está delante
 de tí, es tu Reyno. El lecho 145
 a tu angustiado pecho,
 las horas aparejan;
 el sagrado himeneo
 hace que te entretexan,
 en el valle Rethéo, 150
 las ninfas la corona.
 Adornará tu zona
 virginal la gran cuna,
 que recibió nacido
 a Jove tu marido; 155
 sepas pues apreciar tan gran fortuna.
 Aquesto que cantaban,
 confirmóselo Jove, ya llegado
 al suelo deseado;
 do las Ninfas Rethéas la esperaban, 160
 que acallaron su espanto.
 Al gozo cedió el llanto;
 obtuvo así su intento
 hecho su esposo el dios del firmamento.

La fábula comienza con una *uariatio* de la epiclesis épica, de la invocación a la musa, dirigida a Montano: “Oye, pues ó Montano, / el hurto mas famoso en este suelo, / de una famosa princesa, / a quien el soberano / de los dioses robó” (vv. 1-5).

El nombre de la princesa Europa aparece unos versos más abajo (v. 14). Y con el orden ovidiano alterado, la conversión del dios en toro un poco más adelante: “determinó al instante / robarla, mas de un modo extravagante, / y que solo cabía / de Jove en la sublime fantasía, / pues tomar quiso del cornudo toro / la forma y semejanza, / de sí mismo olvidado, y del decoro / que competía al que rayos lanza” (vv. 18-25); versos en los que ya asoma el indubitable motivo de Ovidio de la pérdida del decoro del dios armado con el rayo al convertirse en una bestia: *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor: sceptri grauitate relictæ / ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis / ignibus armata est* (*Met.*, II, 846-849).

Pero Montengón, seguidamente, retoma el comienzo de la fábula del poeta de Sulmona componiéndola en la misma secuencia que éste. Así, encontramos en primer lugar el episodio de Mercurio: “llama al hijo de Maya, al alado Mercurio” (vv. 27-28), que es *seuocat hunc genitor* (v. 836); también leemos la orden de Júpiter para que conduzca el rebaño hacia la costa: “mandándole, que vaya / a la sidonia playa; / y que hacia el bosque ameno, que allí había, / encamine al instante una torada / que no lejos pacía” (vv. 29-32), que se corresponde con *quodque procul montano gramine pasci / armentum regale uides, ad litora uerte!* (*Met.*, II, 841-842).

Los siguientes versos se adentran en la transformación del dios en toro calcando al propio Ovidio. Leemos en Montengón: “Esto dice, y tomada / en aquel mismo punto la figura / de un hermoso novillo, / se mezcla en la torada (vv. 34-37), que son eco de *Dixit e induitur faciem tauri mixtusque iuuenis* (*Met.*, II, 843 y 850, respectivamente). Es muy atractiva la innovación que el jesuita incorpora haciendo que Mercurio sea un “zagalillo” (v. 38) que conduce el ganado; oficio que por otro lado no es extraño a este dios.

Del mismo modo que en Ovidio la princesa holgaba con sus doncellas en la misma playa: *ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* (*Met.*, II, 844-845); así es presentada por Montengón en su fábula: “Allí se hallaba / con algunas doncellas, / solazándose Europa: allí con ellas / las flores de aquel prado / cogía muy gozosa” (vv. 40-44).

Seguidamente, Montengón presenta al toro ante la princesa, como el resto de autores, en este espacio mítico. Su etopeya es la habitual, es un animal manso, y su prosopografía también señala los rasgos ya conocidos, es extremadamente hermoso. En relación con su mansedumbre, podemos observar la reacción de las muchachas tirias ante su presencia: las jóvenes “no huyeron de él” (v. 53), “prendadas al instante / de su mansa hermosura” (vv. 56-57), admirando “en sus ojos brillantes, / el tierno, dulce, y amoroso fuego / de su amabilidad, y del sosiego” (vv. 69-71); asimismo, “mirada tan mansa, y hechicera” (v. 76) es una nueva referencia a esa mansedumbre del buey; y más arriba encontramos a Europa subida al toro “asegurada / de la bondad de aquel novillo amante.” (vv. 93-94), imagen que insiste en la misma idea. Paz y sosiego heredados, como bien sabemos, del propio Ovidio: *nullae in fronte minae nec formidabile lumen: / pacem uultus habet. Miratur Agenore nata, / [...], quod proelia nulla minetur* (*Met.*, II, 857-859). Y con respecto a su hermosura, el autor español recurre a los mismos motivos presentes en la tradición: “su pelo, semejante / en color, á las perlas” (vv. 60-61); blancor que, como ya hemos visto en repetidas ocasiones, está presente en el sulmonés en varias ocasiones: *candida [...] ora* (*Met.*, II, 861), *latus [...] niueum* (*Met.*, II, 865), *Quippe color niuis est* (*Met.*, II, 852). En cuanto a la cornamenta, es excepcional. En Montengón: “la belleza / de sus astas, qual ambar transparente, / que en arco se encorvaban, / sobre su lisa frente, / como el que suele la menguante luna” (vv. 63-67) podría venir de *cornua parua quidem, sed quae contendere possis / facta manu, puraue magis perlucida gemma* (*Met.*, II, 855-856) a causa de la consideración de los cuernos como joyas maravillosas; aunque nosotros nos inclinamos más por la influencia de Mosco (Ἰσά τ’ ἐπ’ ἀλλήλοισι κέρα ἀνέτελλε καρήνου / ἄντυγος ἡμιτόμου κεραῖς ἄτε κύκλα σελήνης, vv. 87-88) en relación con este motivo; ya que tanto en el siracusano como en el español encontramos elementos comunes: el hecho de que la cornamenta salga del testuz y la alusión a la luna en ambos poetas; lo

cual no está combinado en Ovidio, aunque podríamos recordar en éste *et falsa cornua ab fronte tollit* (*Fast.*, V, 606); además, en Montengón no asoma el detalle ovidiano de la factura artesanal de las astas ni el pequeño tamaño, cosa que ayudaría a filiarlo con Ovidio. Sobre la presencia de Mosco en Montengón escribiremos un poco más abajo.

Tras el encuentro, Montengón hace que Europa le de flores: “una flor con la mano le alargaba.” (v. 78); en Ovidio eco de *et flores ad candida porrigit ora* (*Met.*, II, 861).

A continuación, Montengón también obvia algún motivo de Ovidio, por ejemplo, el coronamiento con guirnaldas; de los juegos de cortejo del toro, se ciñe a uno de sus motivos, el momento en que el toro se agacha para que la princesa se le monte: “doblóle las rodillas” (v. 82), que creemos que es una reminiscencia de *nunc latus in fulvis niueum deponit harenis* (*Met.*, II, 865) y de *Praebui, t ut taurus, Tyriae sua terga puellae / Iuppiter* (*Fast.*, V, 605-606); no obstante, en lo que hemos llamado el episodio del acercamiento, sigue con bastante fidelidad el esquema ovidiano y presenta a la princesa “asegurada / de la bondad de aquel novillo amante.” (vv. 93-94), como ya referíamos más arriba. Por supuesto, la seguridad de la princesa es evocación de *sed quamuis mitem metuit contingere primo: mox adit* y de *paulatimque metu dempto* (*Met.*, II, 860-861 y 866, respectivamente). Tras lo cual, al fin, Europa termina por montarse sobre la bestia: En Montengón: “de sentarse por juego en sus costillas. / Y luego que le vino el pensamiento / a la inocente Europa, / lo executa, y se sienta en sus espaldas,” (vv. 86-89); lo que apunta en el de Sulmona a *Ausa est quoque regia uirgo / nescia, quem premeret, tergo considerare tauri* (*Met.*, II, 868-869). Aquí, la ignorancia de la princesa, reflejada en el término *nescia*, es recogida por Montengón con otra serie de términos de significado equivalente: “inocente” (v. 88), “inocente, é incauta” (v. 113).

Sigue un pasaje muy interesante y también original, es una amplificación de Montengón en la que contemplamos a las camareras de la fenicia ayudándola a acomodarse sobre el dios (vv. 90-93), pero que a estas alturas de la evolución del mito no dará lugar a imitaciones de corte clasicista posteriores, aunque se nos antoje sugestivo (siendo la realización poética un tanto prosaica), pues es el único lugar en nuestras letras en el que las

doncellas de la princesa asiática tienen un cierto papel activo: más allá de la recolección de flores, al colocar los vestidos de su señora tras auparla sobre el toro.

En los versos posteriores tampoco le falta inventiva a nuestro jesuita; nos lega una jugosa escena en la que Júpiter huye con el objeto de su deseo. En este momento, vuelve a contaminar, nos parece, a Ovidio con Mosco. En Mosco el episodio de la huida tiene dos secuencias: una en la que el toro se aparta con Europa de sus doncellas que la siguen por la playa sin alcanzarla (vv. 108-112); y una segunda en la que se arroja al mar (vv. 113 y ss.). Montengón organiza sus versos del mismo modo: en un primer momento, el dios se aleja con Europa sobre sus lomos de las criadas de la princesa mientras éstas ríen de su susto sin imaginar que se va a meter en el mar (vv. 95-107); simultáneamente, la conexión con Ovidio estaría en “y escapa con la presa” (v. 96), que es un reflejo intertextual de *fert praedam* (Met., II, 873). Y, del mismo modo que en el siracusano, en un segundo punto, el dios se lanza a las aguas, lo que es expresado así por el poeta alicantino: “en la orilla / vieron del mar meterse el veloz toro, / a Europa se llevando” (vv. 105-107); que, a la vez, es en Ovidio *inde abit ulterius medique per aequora ponti / fert praedam* (Met., II, 872-873). En este asunto Ovidio se demora describiendo las idas y venidas del toro en la playa y su adentramiento paulatino en las profundidades; pero, como ocurre con muchos ingenios españoles y en Mosco, quizá como reflejo de las urgencias amorosas de la divinidad, Montengón también abrevia y hace escapar al toro inmediatamente.

La estampa de la princesa en este trance de la travesía marina, aunque también aquí el poeta español suprime algún motivo, el cabello y las ropas de la muchacha ondeando al viento, obedece a lo marcado por la tradición ovidiana. En primer lugar, vemos el motivo de la muchacha gritando asustada a sus compañeras: “gritando / en vano la princesa adolorida” (vv. 108-109), y “gritando por remedio” (v. 114); lo que queda expresado en *et comites clamare suas* (Met., VI, 106). En segundo término, vemos como se agarra a la cornamenta de la bestia; en Montengón: “a sus robustos cuernos se amarraba” (v. 115); recuerdo de *et dextra cornum tenet* (Met., II, 874). En tercer lugar, nos encontramos con el motivo de la retracción de los pies al contacto con las aguas; en Montengón: “y los pies retiraba” (v. 116); que en Ovidio entronca con *tactumque uereri / adsilientis aquae*

timidasque reducere plantas (*Met.*, VI, 106-107), y con *saepe puellares subduxit ab aequore plantas / et metuit tactus assilientis aquae* (*Fast.*, V, 611-612).

A esta altura de la fábula, el vate español va a hacer nuevamente gala de su erudición. Nos parece que la parte final del poema tiene en su horizonte los textos de Mosco y Horacio o, al menos, los episodios del cortejo marino y del parlamento de Venus que les corresponden, y que los contamina utilizando sus materiales libremente con los del poeta de Sulmona. Este hecho nos habla del buen conocimiento que Montengón tenía de la poesía clásica y de su voluntad de innovación acudiendo a combinaciones no usadas antes. Vamos a explicarlo.

En primer lugar, rememora el conocido fragmento de Mosco en el que un tropel de divinidades marinas se asoman a la superficie del mar y celebran sonoramente con ruido de caracoles el triunfo del toro marino en cortejo nupcial que acompaña al dios rumbo a Creta (vv. 115 y ss. en Mosco y 118 y ss. en Montengón). Bien pudiera tener influencia también de Luciano, pero nos inclina a pensar en Mosco el hecho de que, más adelante, la preparación del tálamo nupcial por parte de las Horas en Montengón, “El lecho / a tu angustiado pecho, / las horas aparejan” (vv. 146-148), no es más que el reflejo de Mosco καὶ οἱ λέχος ἔντυον ὦραι. (v. 164); y a nuestro parecer tal relación intertextual demuestra que el jesuita leyó a este griego y se inspiró en él.

Por otro lado, las ninfas marinas intervienen en estilo directo para anunciar a la triste princesa su destino y exhortarla a que deponga su miedo (en Montengón vv. 128-157). No nos parece más que una segunda contaminación con la *Oda*, III, 27, 69-76, de Horacio; en donde la voz de Venus en este caso está sustituida por la de las ninfas. En ambos casos, las divinidades impelen a Europa a deponer su angustia y le anuncian que el toro marino es Júpiter. Por otro lado, no podemos olvidar que en el mismo texto de Mosco (vv. 153-161) podemos leer lo mismo en boca de Zeus, además del espacio geográfico de Creta como puerto de destino tras la travesía.

Se cierra el cuento con final feliz, pues, al parecer la princesa raptada asume con alegría su destino: “Al gozo cedió el llanto; / obtuvo así su intento / hecho su esposo el dios del firmamento (vv. 163-165). Es sorprendente que un escritor como Montengón que, en términos actuales, fue un feminista, olvide la condena del rapto. Acaso la trama común heredada hizo a este autor y tal vez a otros olvidar este asunto. Evidentemente, desde una perspectiva de género, se hace evidente que en la mentalidad de los escritores analizados la violencia contra la muchacha era una cuestión más que secundaria.

A juicio de Fabbri el *Miritilo* es el resultado literario de la desilusión de un ilustrado que no ve el efecto de las propuestas reformistas que él mismo había contribuido a difundir en sus escritos; es el refugio en un mundo idealizado (y aquí no cabe más que acordarse de don Quijote) de un hombre que en su madurez se retira de la liza intelectual a su Arcadia particular, creada por él mismo en un momento de cambios filosóficos, sociales, históricos, políticos y literarios⁶⁷⁹. Y aunque la obra fue escrita en un momento en que la poesía bucólica todavía era cultivada, sus mejores momentos ya habían pasado y, tras el decorado campestre, la sustancia poética y la autenticidad de los versos están desgastadas. Esto no obsta para que estemos ante un extraordinario texto, tal vez el epígono, la última de las fábulas mitológicas de corte clasicista de nuestras letras. En ella la formación clásica de nuestro autor se hace evidente a través de la contaminación de Ovidio, Mosco y Horacio, una innovación que hasta el momento no se había dado en nuestras letras. Sin embargo, las amplificaciones de corte barroco, como la descripción de la princesa, el tópico del *locus amoenus* para la éfrasis del prado donde juega ésta con sus compañeras, los diálogos en estilo directo entre Júpiter y la virgen y, en definitiva, todo el código barroco con sus metáforas, su enrevesamiento sintáctico o sus perífrasis, ha desaparecido. Esto es como consecuencia de que Montengón es un hombre de frontera, si estudiamos sus textos vemos que sus escritos se mueven en un eclecticismo que surge de la confluencia de las distintas corrientes literarias que le tocó vivir. En efecto, si leemos su *Eusebio*, estamos ante una novela educativa de carácter ilustrado; si su *Rodrigo*, ante un texto que oscila entre la épica

⁶⁷⁹ Cf. M. Fabbri, *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*, Pisa, Libreria Goliardica, 1972, p. 128.

culta y el romanticismo, si su *Mirtilo*, que bien merece una edición moderna, ante una novela pastoril neoclásica. Como característica común a todos sus textos se trasluce su amor a los clásicos, evidente en este idilio titulado *El rapto de Europa*.

2.5. Desde el siglo XIX a nuestros días

En los siglos XIX y XX surge un fenómeno cultural e ideológico que, paulatinamente, se impondrá en la cultura occidental, al que hoy podemos nombrar con el concepto de *modernidad*. La *modernidad* literaria como hecho que se aparta de la creación clasicista, que se inicia definitivamente con el *Romanticismo* y se configura en los sucesivos decenios hasta la crisis finisecular y la influencia decisiva de las *Vanguardias*, implica en esencia la novedad estética y una ruptura de continuidad, no total, pero sí profunda, con la tradición anterior. Presenta *ex novo* nuevos valores artísticos, culturales y vitales, una nueva actitud de los intelectuales y del público para contemplar o producir arte; en fin, unas ideas desprendidas del cordón umbilical del clasicismo vigente hasta entonces. No obstante, bajo el influjo de esta *modernidad*, el clasicismo, que había alumbrado las letras de los períodos anteriores no desaparece completamente de la literatura, pero sí deja de ser para los creadores modelo ideal e instrumento central a la hora de elaborar sus obras en las más ocasiones, abandona su posición nuclear en el universo literario. Poco a poco, rebasados por otras ideas estéticas, intenciones comunicativas y presupuestos literarios, hijos de la esa modernidad, se desvanecen los temas, los géneros y la estética clásicas; y, por tanto, en este marco, la recurrencia a la mitología cada vez es menor. Tanto es así que, por ahora, por mucho que con ahínco nos empeñemos en desenterrar con nuestra espátula de arqueólogos, aquí y mucho más allá, algún pecio mitológico, encontramos, especialmente en la poesía, escasos restos⁶⁸⁰. Y lo cierto es que hay un hecho incontrastable: en los dos últimos siglos, las obras cuyo nervio es clásico han decrecido paulatinamente hasta tener un número insignificante si tenemos en cuenta toda la producción literaria. Esta escasez de obras aparejadas con materiales clásicos, autores,

⁶⁸⁰ Sobre la escasa presencia del mito clásico en la poesía española del siglo XX, cf. J. S. Lasso de la Vega, “El mito clásico en la literatura española contemporánea”, en J. S. Lasso de la Vega (ed.), *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 414-434. Más optimista es la visión de J. L. Arcaz Pozo con respecto a la poesía de los últimos años, cf. “Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)”, *Exemplaria*, 4 (2000) 33-72.

obras, de raigambre humanística, nos la confirma el que las recreaciones de nuestro mito sean escasísimas.

Así pues, el siglo XIX acaso sea el más revolucionario de toda la historia de nuestra cultura, el siglo de la ruptura, pues a lo largo de los anteriores había existido un *continuum* literario más o menos robusto que tenía como referente a los maestros clásicos. Pero en el siglo XIX se producen diversos acontecimientos que van a obstaculizar la pervivencia de esta tradición: la revolución romántica y su matizable repudio del clasicismo; el abandono definitivo del latín como lengua viva de cultura; y la elevación de la lectura a negocio que, con el aumento del mercado, permitió que la producción y la comercialización masiva de libros fuese una muy rentable actividad que los clásicos ya no podían cubrir ni por la cantidad de autores ni por los nuevos gustos y demandas de los más diversos grupos sociales.

No obstante, la mitología y el mundo clásico en general, como seres proteicos donde los haya, no ha desaparecido del mundo moderno y se aferra a nuestro imaginario con singular y rara fuerza de múltiples maneras, minoritariamente en la literatura con la desmitificación y la transmitificación como formas de la reinterpretación del mito, en las artes plásticas, como parte del ideario colectivo que se muestra a través de alusiones en situaciones concretas o en la publicidad, como materia de estudio escolar.

Con respecto al mito de Júpiter y Europa hay escasas referencias que estudiaremos a continuación.

2.5.1. José Julián del Casal y de la Lastra

Julián del Casal (1863-1893), de formación romántica, evolucionó al *Modernismo* muy influido por la literatura francesa del momento. A través de Joris Karl Huysmans, con quien, entre otros artistas europeos del momento, mantuvo correspondencia, entró en contacto también epistolar con el pintor Gustave Moreau, cuya obra le sirvió de

literatura y centrémonos en los textos. Como no puede ser de otro modo, porque la naturaleza del soneto es condensar la sustancia de su contenido sumamente, así, el poeta nos presenta a través de cuatro imágenes correspondientes a diferentes motivos del mito su desarrollo esencial. Todo lo demás queda evocado en los espacios que se dan entre estampa y estampa y se da por sabido.

En el primer cuarteto se produce la localización del mito en Fenicia y se nos presenta a la protagonista Europa surgiendo del mar envuelta en su espuma. Parece que el propósito de Casal es presentarla como una nueva Venus que enciende el deseo inapagable del toro dios.

El segundo cuarteto presenta al dios entre los arbustos en que padece la vacada de Agénor. El dios ya ha descendido del cielo y se ha transformado en toro. La referencia a su cuerpo alabastrino recuerda la blanquísima piel que toma en la tradición cuando es descrito en los textos. El resto de la descripción ovidiana del toro, el episodio inicial de Mercurio o la referencia al abandono del decoro por parte del dios antes de su transformación no caben en los endecasílabos.

En el primer terceto ya contemplamos a la virgen sobre la grupa del toro adentrándose en alta mar y a sus compañeras en la orilla clamando por su ida. De nuevo, Casal obvia el episodio del acercamiento, la danza de cortejo, los temores iniciales, la confianza final, las caricias, el coronamiento y la monta sobre la divinidad, que se dan por hechas, ya que contemplamos a la muchacha en el trance de la travesía marina.

El soneto acaba como lo hace Ovidio en las *Metamorfosis*, con la muy sugerente imagen de la princesa sobre el dorso del toro, esta vez más sensualmente, pues no lleva las ropas en desorden sino que va desnuda. Vuelve aquí el poeta hispano-cubano a acordarse de los atributos del buey divino, su blancura y su cornamenta brillante. Todo lo demás no es necesario contar, queda evocado en esta última imagen, que seguramente también alude levemente al catasterismo del toro.

Como se ve, no podemos señalar paralelos intertextuales entre los textos ovidianos y el soneto de Casal. Sin embargo, aunque con alguna innovación (la desnudez de la doncella y la identificación de ésta con Venus), reproduce el esquema del mito sintéticamente sin que haya elementos que podamos adscribir a otras fuentes.

Tras la sacudida romántica y la llegada de la modernidad, la lírica ya no se interesará sólo por la recreación clasicista según se había entendido hasta el siglo XIX. Este soneto es el epígono que recrea todavía orgánicamente en un pieza poética de corte clásico el mito. Este poema final, por su posición cronológica, en ese momento histórico de cambio cultural, estético y de mentalidad que se da en la crisis finisecular, nunca mejor dicho, es el canto del cisne de la poética clasicista que todavía anima al *Modernismo*. No debe ser casualidad que unos versos refinados por su cultismo, su sensualidad y su erudición mitológica, que cierran una etapa estética de siglos, pertenezcan a un movimiento caracterizado por la crítica como decadente. De forma natural se aúnan el espíritu del momento histórico y la naturaleza del movimiento literario para cerrar una etapa poética. Así pues, el *Modernismo* marca en la lírica el ocaso definitivo del tratamiento poético del mito de Europa⁶⁸³ en poema completo y con tratamiento de los episodios y motivos conocidos por la tradición anterior. Esto no significa que el mito no sobreviva por otros derroteros en la poesía, pero no por los de corte clásico que hemos venido observando. La poesía clasicista, aunque ocupará en el siglo XX su espacio, deberá convivir con otra

⁶⁸³ Por el especial influjo que tuvo en las letras españolas, aunque no sea objeto de nuestro estudio por no ser autor español, no nos resistimos a señalar las leves referencias a Europa que el insigne poeta nicaragüense Rubén Darío tiene en su obra. Son tres en tres breves poemas. Leemos la primera, una comparación, en *Palimpsesto*, poema de *Prosas profanas* (1892), en él un centauro roba una ninfa del cortejo de Diana, el cual huye con su presa con el mismo orgullo con que lo hizo Júpiter con Europa. La segunda, la más extensa, se encuentra en el poema *Marina*, publicado por primera vez en 1903, en la sección de *Otros poemas de Cantos de vida y esperanza*. Los cisnes y otros poemas, en él vemos el coro de tritones que acompaña y saluda la travesía del dios con su carga hasta Creta; los versos provienen de Mosco, pues este motivo no aparece en Ovidio. La tercera está en *Caracol*, poema de la misma obra y sección que el anterior, en él se afirma que el caracol que le da título fue tocado por la princesa. Sobre el mito de Europa en Rubén Darío, cf. A. Hurtado Chamorro, *La mitología griega en Rubén Darío*, Madrid, La Muralla, 1967, pp. 216-223.

poética moderna que se impone en ciertos momentos mayoritariamente y cuyos presupuestos creativos son muy diferentes, como veremos a continuación en Gerardo Diego y en Alberti.

2.5.2. Gerardo Diego

Gerardo Diego (1896-1987) publicó en 1922 un poemario titulado *Imagen*. Éste se componía de tres series de poemas escritos entre 1918 y 1921: *Evasión* (1918-1919), *Imagen múltiple* (1919-1921), *Estríbillo* (1919-1921). En la primera serie podemos leer un poema titulado *Tauro*, por tanto escrito entre 1918 y 1919. Dice así:

Tauro. Potencia. Vigor.
Sangra, escarba, muge, topa.
Tauro es Júpiter raptor.
Sobre sus lomos, Europa.
(El Buey Apis cruza lento
contra escarnio y contra viento).
El horóscopo adivina
obstinación, lucha, inquina.
Tauro. Fuerza. Sexo. Arde
el macho en celo. El cobarde
de vergüenza palidece.
Tauro todo lo enrojece.
Y, oh paradoja divina:
sobre el sangriento Aldebarán se posa
la mariposa,
la golondrina⁶⁸⁴.

Es evidente que el poema bebe de la vena creacionista de Gerardo Diego y que la identificación del toro Júpiter está asociada a la pulsión sexual como ha venido ocurriendo a lo largo de todos los textos que hemos estudiado. Sin la alusión a Europa sobre sus lomos,

⁶⁸⁴ Cf. Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía*, I, ed. de F. Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 75.

el poema podría haber pasado por uno de tantos asociado al culto del toro como potencia divina de la fertilidad. Sin embargo, a partir de la presencia de nuestra princesa, podemos interpretar asociadas al mito alusiones a un par de aspectos que conocemos sobradamente a estas alturas. En primer lugar, el buey Apis no es más que una divinidad solar (como Júpiter celestial, al que aquí sustituye) que carga con Europa, que podría ser una divinidad lunar tal y como vimos en la introducción. Pero, ¿qué cruza “contra escarnio y contra viento” este buey? Nos parece que (volvemos, como en algún otro lugar, a sugerir con toda prudencia y miedo a caer en una hipercrítica insustancial, que rechazamos) podría ser que “contra escarnio” sea un remedo lejanísimo de *non bene comueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (*Met.*, II, 846-847); y “contra viento” tenga como referencia la imagen de las ropas hinchadas por la brisa marina en la travesía marina, o bien a través de la imagen plástica de la joven como una velificante, pintada en tantos cuadros, o bien por medio del texto: *tremulae sinuantur flamine uestes* (*Met.*, II, 875); en cuanto a qué cruza, es evidente que es el mar. En segundo lugar, el hecho de que el toro escarbe y muja no es más que la plasmación del deseo del dios como también hemos visto repetidamente en tantos textos.

Ortega en una tesis doctoral reciente se ocupa de algunos otros textos que desconocíamos y que contienen únicamente alusiones al rapto de Europa a lo largo de la obra de Gerardo Diego⁶⁸⁵. Sin embargo, destacamos de su aportación dos lugares en que el desarrollo del mito es algo mayor.

En primer lugar, el poema taurino *La suerte o la muerte* (1963) contiene el poema *Loa a la diversidad del toreo*; en él leemos nuestra historia en cuatro versos (vv. 21-24):

Y el blanco de tan buen juego
que nadó y guardó la ropa
cuando –navío de fuego–

⁶⁸⁵ Cf. A. Ortega Garrido, *La materia clásica en las vanguardias españolas*, tesis doctoral dirigida por V. Cristóbal López y A. Gómez Moreno, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 432-434.

llevaba en el lomo a Europa⁶⁸⁶.

Como ocurre con el siguiente poema que comentaremos, el rasgo central de estos versos es la concentración de pocas ideas que esbozan la totalidad del mito. En este caso son: la alusión a la blancura del toro; la travesía marina en el segundo verso; en el verso siguiente, el furor amoroso en la metáfora “navío de fuego”; y finalmente la figura de la joven sobre la bestia.

En segundo término, en el poemario *Carmen jubilar* (1972) encontramos un poema titulado *A Curro Garfias*, parte de cuyos versos (vv. 17-24) alude a la estampa de la virgen sobre el toro. En este caso es el mismo Curro quien sustituye a la princesa jugando a ser ella:

De la elegancia de Curro
puedo escribir yo un tratado,
desde que le vi montado
en un platerillo burro. 20

O viendo jugar a Europa
desnuda y sin guardar paño
sobre un Júpiter castaño
que se la lleva en la popa⁶⁸⁷.

Además, en la segunda estrofa, otra vez la condensación del mito en tres motivos que sintetizan la totalidad del mito hace de ésta una delicada pieza: “sin guardar paño” (v. 22) evoca a la Europa velificante por contraste, ya que el jinete está desnudo; de la belleza del toro, sólo queda el color, que por *uariatio* pasa a “castaño” (v. 23) en vez de blanco; la travesía marina y la virgen sobre el toro están plasmados en el último verso (v. 24).

⁶⁸⁶ Cf. Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía*, II, ed. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 466.

⁶⁸⁷ Cf. Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía*, III, ed. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 313.

2.5.3. Rafael Alberti

Alberti (1902-1999), nuestro gran poeta marinero de la *Generación del 27*, también nos recuerda el mito en un par de ocasiones, si bien de forma muy somera.

En *Marinero en tierra* (1924) lo intuye⁶⁸⁸ en el poema 42, en el que entrecruza el casticismo torero y un toque de estética surrealista:

¡JEE, compañero, jee, jee!
 ¡Un toro azul por el agua!
 ¡Ya apenas si se le ve!
 -¿Queeé?
 -¡Un toro por el mar, jee!⁶⁸⁹

Desde luego, parece que el color azul de la piel viene dado por la confusión con el agua del mar en la lejanía.

Así pues, según Cossío y Lasso de la Vega, parece que los cinco versos (nos parece que en especial segundo y quinto) condensan extraordinariamente el contenido de la fábula evocándola en su totalidad. Y así nos gustaría a nosotros que fuera por afinidad y simpatía con el mito. Sin embargo creemos que Ortega nos demuestra con suficiente convicción la verdadera interpretación de estos versos: el toro debe ser identificado con Picasso; el color azul con la etapa azul de su pintura; y la lejanía en el agua con el distanciamiento de España del pintor⁶⁹⁰.

Ortega, en su argumentación sobre la interpretación del poema 42 de *Marinero en tierra*, trae a colación el poemario de Alberti titulado *Los 8 nombres de Picasso* (1970) y

⁶⁸⁸ Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, II, p. 430; y Lasso de la Vega, *op. cit.* en la n. 680, pp. 433-434.

⁶⁸⁹ Cf. Rafael Alberti, *Obras completas. Poesía 1920-1938*, I, ed. de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 147.

⁶⁹⁰ Cf. *op. cit.* en la n. 685, pp. 435-438.

señala los últimos tres versos del poema 20 de esta obra, titulado *Bajaste al mar*, que dicen así:

Un toro una mañana te arrebató de súbito de su lomo
y te llenó de espuma hasta las ingles.
Desde entonces el mar te canta en ellas⁶⁹¹.

Como se puede comprobar, como dice este investigador, los tres versos son una reelaboración del mito aplicado al pintor.

Por otro lado, en *Pleamar (1942-1944)*, publicado en Argentina en 1944, en el poema titulado *Égloga fúnebre a tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta*, elegía compuesta en 1942 y dedicada a la memoria de Miguel Hernández, en la que intervienen Machado, Lorca y el mismo Hernández (los tres poetas que por su muerte representan la lucha antifranquista de la cultura española) y un toro que simboliza España, podemos leer:

Recamado de huertas y jardines,
me trasplanté, toro floral, pacífico,
enredadas las astas de granados,
escaleras arriba de las nubes⁶⁹².

Y un poco más abajo dice la “voz 2 (desde el río)”, es decir, Lorca:

La tarde va de huida por escaleras granas,
y por la mar un toro, desvanecido, a rastras,
bajo un redoble mustio de espumas y retamas⁶⁹³.

⁶⁹¹ Cf. Rafael Alberti, *Obras completas. Poesía 1964-1988*, III, ed. de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 123.

⁶⁹² Cf. Rafael Alberti, *Obras completas. Poesía 1939-1963*, II, ed. de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 188.

⁶⁹³ Cf. *op. cit.* en la n. anterior, p. 196.

Tal vez en el primer caso, lo que haya sea una reminiscencia del manso toro-dios coronado de guirnaldas; o acaso sólo sea el toro-España presente en el poema.

Con respecto a los tres últimos versos que citamos, el eco del poema 42 también resuena lejanamente en nuestra memoria.

No hay más, la reelaboración del mito según el canon poético clásico ha quedado atrás. A pesar de ello, tanto en Gerardo Diego como en Alberti, en general en la literatura moderna por extensión, el mito clásico se muestra con someras alusiones de carácter nuclear en su esencial sustancia y se niega a desaparecer del imaginario occidental. Su fuerza, incluso así, reducido a su mínima expresión, es tal que todo su poder evocador asoma por esas grietas por donde asoma su luz.

2.5.4. Javier Azpeitia Muñoz

Aunque hoy en día la inspiración clásica en las obras literarias no es usual, de cuando en cuando la intuimos, acaso reconocemos su presencia en un leve eco, las menos veces podemos hablar abiertamente de una conexión clara.

Aquí traemos uno de esos raros casos. *Ariadna en Naxos*, novela de Javier Azpeitia Muñoz, publicada en 2002. Azpeitia (1962), filólogo hispanico, además es editor, escritor y profesor. Como editor fue subdirector de la editorial Lengua de Trapo entre 1998 y 2004; como filólogo ha editado diversos textos del *Siglo de Oro*; como profesor ejerce la docencia en el Master en Edición de la Universidad de Salamanca; y como escritor, aparte de la novela que vamos a tratar, ha publicado otras cuatro: *Mesalina* (1989), *Francisco de Quevedo. Acariciad la tumba y monumento* (1990), *Hipnos* (1996), con la que obtuvo el Premio Hammett Internacional de Novela Negra y, en último lugar, *Nadie me mata* (2007).

Pues bien, nuestra novela está ambientada en la cultura minoica y narra la llegada de los micénicos a Creta, el choque de dos cosmovisiones, la sustitución de la cultura autóctona por la indoeuropea, el abandono del culto de la diosa madre por el de los dioses

celestes, de lo lunar por lo solar, la sustitución del matriarcado por el patriarcado, de una delicada civilización por un bárbaro pueblo, de la paz por la violencia⁶⁹⁴. Por esta temática entronca con otras novelas de corte feminista como *Cassandra* de Christa Wolf. Ciertamente, se trasluce, según son presentados, una mayor simpatía por un amable matriarcado que por un grosero mundo patriarcal. Pero, en primer lugar, es una novela que conecta con el mundo clásico y su literatura, no sólo por lo que narra y por su ambientación, sino porque la podemos clasificar como fábula mitológica en prosa, porque cuenta todo el ciclo mitológico cretense y, sobre todo, porque también toma como modelo de uno de sus fragmentos, del que nos interesa aquí, algunos versos de Ovidio.

Para demostrar esta relación, pasemos ahora a la narración de Azpeitia. Como el mito tradicional cuenta, tras la unión de Zeus y la princesa tiria, éste la abandona y, posteriormente, Europa se casa con Asterio. Y es por la llegada de Asterio a Creta por donde comienza la narración de nuestro autor. En efecto, en la novela Asterio no es un príncipe local, como nos indica la tradición, sino que es un jefe aqueo que desembarca en la isla y que, tras dominarla y entrar en la capital, Cnosos, como tantos otros príncipes invasores a lo largo de la historia, pretende entroncar con la anterior casa reinante mediante el matrimonio para darse legitimidad. Le dice Asterio a Europa:

—Mi dios, Zeus, me ordena que me case contigo para que tu pueblo me acepte y la normalidad vuelva a esta ciudad⁶⁹⁵.

Y, a continuación, nos encontramos que en la ceremonia de la boda se finge un primer rapto de la novia, de Europa, preludio del que nos va a interesar:

Se celebró una boda en palacio, a la que acudió la ciudad muda. El rito fue torpemente improvisado por los aqueos: un simulacro de rapto de la novia, para la que hubo que confeccionar un hipócrita vestido de doncella. Al rito siguió la representación ficticia de

⁶⁹⁴ Para Gual, la idea de un idílico matriarcado prehistórico “es una hipótesis fantasiosa e indemostrable”, *cf. op. cit.* en la n. 44, p. 63.

⁶⁹⁵ *Cf. J. Azpeitia, Ariadna en Naxos*, Seix Barral, Barcelona, 2002, p. 31.

la violación de Europa en la cámara nupcial que Asterio mandó acomodar en una de las salas interiores de palacio⁶⁹⁶.

Unas líneas más abajo, comienza el siguiente capítulo de la novela con el significativo título de *El rapto de Europa*. En primer lugar contemplamos a Asterio informando a Europa de que va a matar a sus tres hijos, Minos, Sarpedón y Radamantis (como se ve, la terna tradicional de hijos de Europa se mantiene inalterada), para que de mayores no se rebelen contra él.

Ante tal amenaza, Europa recurre a una vieja historia para evitar el crimen preventivo por razón de estado. Le dice a Asterio que no puede asesinar a los niños porque son hijos de Zeus. Y le relata el mito del rapto de Europa para justificarlo. De una Europa que, por otro lado, no es la que habla, sino una antecesora del mismo nombre. En esto el hábil autor introduce mito dentro del mito reforzando el valor mítico de su narración. He aquí el texto:

–En cuanto a tus tres hijos –le dijo un día Asterio a su nueva mujer–, no me queda otro remedio que matarlos. No quiero que cuando crezcan decidan eliminarme para vengar a su padre, sea quien sea.

[...]

–No puedes matar a mis hijos –dijo Europa.

–¿Y qué harás tú para impedirlo?

–No puedes matar a mis hijos, porque su padre es Zeus, tu dios.

Asterio la miró con desconfianza. Sin embargo, Europa le contó entonces que cierto día en el que se hallaba jugando con algunas amigas pastoras en una playa cercana a Tiro, en la lejana costa de Fenicia, un toro blanco y enorme se unió inesperadamente a la vacada que guiaban. Al principio ella y sus amigas se habían asustado, pero cuando vieron la mansedumbre del toro se acercaron a él y comenzaron a jugar a su alrededor. El toro lamía las manos de las muchachas, y mugía alegremente con su compañía: tanta confianza despertó en Europa que acabó montándose en él. En ese mismo instante, el animal echó a

⁶⁹⁶ Cf. *op. cit.* en la nota anterior, pp. 31-32.

galopar hacia el mar. Europa sólo tuvo tiempo de recoger las piernas sobre su lomo para que no se le mojaran las faldas de la túnica.

—Aquel toro era tu dios encarnado. Me trajo a esta isla, y bajo un plátano que desde entonces permanece verde, en la ciudad sureña de Gortina, me entregó los tres hijos a los que quieres matar ahora y el reino que me has arrebatado.

Asterio quedó preocupado con la historia. Sabía perfectamente que su dios se dedicaba a raptar jovencitas. Había oído varios relatos como ese. Y en realidad no le resultaba extraño que el propio Zeus hubiese quedado cautivado con la belleza de Europa, tan distinta de las de las otras mujeres que había conocido: una belleza que a veces a él le provocaba mareos.

Europa no había tenido que hacer un gran derroche de imaginación para inventar su patraña. Ese era más o menos el relato que le había contado su madre Europa, la cual lo había recibido de su abuela Europa, quien se lo escuchó a su bisabuela Europa, a la que su transbisabuela Europa se lo relató a su vez. En el cuento, transmitido de madres a hijas en el momento de la entrega de la doble hacha que otorgaba el reinado sobre los cretenses, en el cuento, por supuesto, el toro no era Zeus, sino un verdadero toro cretense enviado por la Diosa para transportar hasta la isla a una originaria Europa, una princesa fenicia, y hacer que fundara Cnosos, en un tiempo perdido en el pasado. [...].

De esta forma tan sencilla, pues, Europa evitó que Asterio matara a sus tres vástagos: Minos, Radamantis y Sarpedón; muy al contrario, el bárbaro accedió a cuidarlos como si fueran sus propios hijos⁶⁹⁷.

Como se ve, el narrador recoge en estas pocas líneas los motivos que conforman el arquetipo del mito, basta con señalarlos: las amigas juegan en la playa, ante ellas se presenta un toro manso y blanco que inicialmente las asusta, más tarde logra su confianza, lame las manos de las muchachas y muge mientras juega con ellas, finalmente la confiada Europa se sube sobre el toro y es raptada. A no ser por un pequeño detalle, no podríamos fijar la filiación del texto con el poeta Ovidio. Éste estriba en el motivo en que en el de Sulmona Europa en la travesía marina encoge sus pies para no mojarse: *tactumque uereri / adsilientis aquae timidasque reducere plantas* (*Met.*, VI, 106-107); y *saepe puellares subduxit ab aequore plantas / et metuit tactus assilientis aquae* (*Fast.*, V, 611-612); en el caso de Azpeitia las faldas.

⁶⁹⁷ Cf. *op. cit.* en la n. 695, pp. 33-35.

Debemos destacar diversos asuntos en relación con el texto de Azpeitia.

En primer lugar, es notable cómo condensa en unas pocas líneas otros elementos narrativos relacionados con el mito: la referencia a las aventuras amorosas del dios con mortales; al plátano perenne de Gortina, transmitido por Teofrasto y Plinio.

Por otro lado, la reelaboración del mito es compleja. Primero presenta la narración de un mito que el lector debe considerar perteneciente a un tiempo histórico-legendario real dentro de una ficción (es la conversación entre Asterio y Europa). Conversación en la que se narra otro mito (esta vez racionalizado en la conciencia de Europa y el lector; y como mito en la de Asterio), para conseguir la salvación de los hijos de Europa. A su vez, los hijos de la Europa esposa de Asterio (Minos, Sarpedón y Radamantis) en el presente real de la novela, ya no son los míticos de la primitiva Europa raptada por Zeus en la tradición. Igualmente, los protagonistas de la novela, Asterio y Europa, tampoco son los de la tradición mítica heredada. Así pues, encontramos algo realmente innovador, que podríamos definir como novela metamitológica, y difícil de explicar claramente: la superposición de planos narrativos plenamente míticos (pertenecientes al pasado narrativo de la novela) e histórico-míticos reales (pertenecientes al presente narrativo de ésta); la reutilización de nombres de personajes míticos otorgados a personajes reales en la novela; es decir, la consideración del mito como realidad dentro de una narración y del mismo mito como mito dentro de la misma ficción en un juego de superposiciones de la misma cosa con distinta naturaleza (real o mítica), en un juego literario que sitúa la narración entre el tiempo mítico y la historia. Por tanto, nos encontramos ante la reelaboración del mito para crear una nueva ficción que combina la desmitologización, la humanización y la racionalización con el proceso contrario de mitificación. Es la fusión en la ficción del mito que va a la realidad y de la realidad que va al mito. Por cierto, uno de los temas de la novela; y, por qué no recordarlo, de las características definitorias de todo mito, su imbricación en la realidad y su relación con el mundo sensible, la racionalidad y con el conocimiento simbólico y onírico.

Hablemos de la forma de la novela. Estamos ante la primera novela mitológica española que recoge y recrea el mito de Europa. Por el texto transitan todos los personajes del ciclo cretense: Europa, Asterio, Talos, Minos, Pasífae, Dédalo, Ícaro, el Minotauro, Teseo, Ariadna. Es natural que el principal vaso de la narración en la actualidad se convierta en receptor del mito, el cual por su naturaleza también narrativa y proteica se adapta perfectamente a ésta.

Por último, queremos cerrar con Azpeitia señalando que el mito en esta obra no es más que un tema, una excusa narrativa para crear una agradable novela. Pero, dada su universalidad, su atemporalidad y su simbolismo, también es un utilísimo instrumento para presentar por un lado un alegato feminista; por otro lado, para pensar en el concepto de memoria, pervivencia e identidad (ilustrado en el ocaso de la civilización cretense); y en tercer lugar, para invitar al lector a reflexionar sobre el principio de civilización (representado por un mundo minoico y Europa y sus sacerdotisas) frente a la fuerza como poder destructor (encarnada en el invasor Asterio y otros varones que desfilan por el relato), para crear, en definitiva, una dualidad novelesca como tantas otras veces entre civilización y barbarie. Como siempre el mito nos divierte y nos invita a pensar con su riqueza extraordinaria e imperecedera.

III. CONCLUSIONES

1. Inalterabilidad del contenido narrativo y recreación proteica. Aunque por la presencia o ausencia de episodios y motivos o mitemas, por el tono y la intención comunicativa de los diferentes autores, las versiones del mito pueden no coincidir, su estructura arquetípica y sus motivos principales a lo largo de los siglos no han variado prácticamente. En todos los textos tanto antiguos como hispánicos la narración del mito está sujeta a las mínimas líneas maestras y no hay variantes significativas: el dios rapta a la princesa en forma de toro, la lleva a Creta a través de las aguas y allí se une con ella.

2. Presencia en la literatura española. En la literatura española el mismo mito es recreado desde sus orígenes a nuestros días en diferentes géneros y tonos, historiografía medieval, tratado de consolación, manuales mitográficos y traducciones, poesía épica y lírica, diálogo didáctico, teatro, novela. Podemos distinguir un período inicial medieval; un período central que abarcaría el *Renacimiento* y el *Barroco* (en el que alcanzaría su cénit con dieciséis reelaboraciones en el siglo XVII); una fase epilodal en el siglo XVIII; y, finalmente, tras un paréntesis en el siglo XIX, el mito será reescrito testimonialmente en algún texto perteneciente a los siglos XX y XXI.

3. Fuentes y cauces del mito de Europa en la literatura castellana: episodios y motivos. Aunque estamos ante un mito que está atestiguado desde los orígenes en Homero, su conocimiento y transmisión ha tenido como fuente principal los textos de Ovidio, que son su versión canónica. El mito de Júpiter y Europa en las letras castellanas es en general una contaminación de las *Metamorfosis*, que es el texto principal, y la materia de los *Fastos*. Ya nos hemos referido constante y suficientemente a los diversos episodios y motivos que conforman el mito de Europa en los textos del poeta de Sulmona por lo que no abundaremos sobre ellos más que lo estrictamente necesario por su especial interés.

De los núcleos temáticos en que podemos condensar el texto de las *Metamorfosis* (episodio de Mercurio, juegos de acercamiento y rapto), el de Mercurio es el menos interesante para nuestros autores; tanto es así que en algunos textos es suprimido (por

ejemplo, en Aldana, Aguilar en sus dos poemas, Solórzano, Gual, Quevedo, Pina, Gurrea, Diamante, Nieto de Molina).

Sin embargo, los otros dos núcleos se mantienen en éstas y las demás versiones que recrean el mito mayoritariamente.

En cuanto al episodio del acercamiento, nos parece especialmente significativo el tratamiento de la descripción del toro, que presenta varias formas. Una sigue el modelo de Ovidio deteniéndose en todos los motivos: piel blanca, vista mansa, gran papada (Alfonso X y Aldana son ejemplos). Otra expresa la hermosura del toro desde un término que la caracteriza; ese término es el blanco (así proceden, por ejemplo, Timoneda y Zaporta). En tercer lugar, encontramos la opción realista, apartada por completo de la fuente (en Quevedo). Por último, Benegassi se refiere genéricamente a la hermosura y mansedumbre del toro afirmando simplemente que lo es. Tanta variedad nos hace concluir que es uno de los aspectos de la fuente ovidiana que más impresión causó en nuestros literatos. Tanto es así que la descripción del toro ovidiano fue usada como modelo en textos que no se ocupaban de nuestro mito para pintar otras bestias semejantes (es el caso de Tirso de Molina o Cáncer y Velasco).

Pasando al rapto, lo que más destaca en nuestros textos es que se suelen cerrar, al contrario de lo que ocurre en las *Metamorfosis*, donde el final queda abierto, donde todo se sugiere y nada se dice. Así, nuestros creadores recurren a la contaminación con lo que hemos llamado la materia de los *Fastos*, que proporciona un final adecuado. Es muy difícil evidenciar que tal información en un texto español procede de los mismos *Fastos* directamente, pues los paralelos son escasos. Más bien parece que casi todos se sirven de un material que tenían al alcance de la mano en los manuales y en los autores clásicos y no clásicos en general. En fin, todos de una u otra manera sabían cómo acababa el mito y aplicaban a sus composiciones, coincidiendo con el material de los *Fastos*, este final.

Por otro lado, queremos señalar aquí tres marcadores textuales, cuya presencia en una obra indica que ésta es de indudable filiación ovidiana.

El primer marcador es el episodio de Mercurio; presentado bien como obediente pastor de Júpiter; bien transformado, como ocurre en las fábulas de Benegassi y de Folch de Cardona, en la que es Mercurio y no Júpiter el que urde la traza de la transformación de su padre en toro para que se acerque a la muchacha. Como hemos dicho, la presencia de Mercurio es señal inequívoca de la fuente ovidiana, pues en ningún otro texto se narra la intervención del hijo de Maya.

En segundo término, lo mismo ocurre, a mi parecer, con la atribución de la paternidad de Europa a Agénor. Como ya hemos señalado más arriba, la versión de Agénor en los textos anteriores a Ovidio es minoritaria y consta en autores de menor autoridad que la de Fénix. Sólo a partir de Ovidio se impone la primera y se hace común. En los textos españoles esta opción es absoluta.

Y en tercer lugar, vuelve a ser marca indudable de dependencia de Ovidio la utilización del motivo en que se manifiesta la incompatibilidad del amor y la majestad, motivo únicamente presente en el poeta de Sulmona. Esta marca, expresada con mayor o menor fidelidad a los versos originales, está presente en la mayoría de los textos hispánicos.

En el hipotexto ovidiano, constituido por la arquitectura y motivos sobradamente explanados, se insertan otros motivos de origen clásico; o clásico, pero readaptados bajo una óptica hispánica; o motivos originales españoles. De los dos primeros tipos enumeramos a continuación los que son más significativos por su recurrencia o significación; las meras ampliaciones propias de un solo autor ya han quedado señaladas en los apartados correspondientes; y los motivos españoles los dejaremos para más adelante.

En primer lugar, el que tiene su origen en Mosco (también se lee en Luciano) y presenta a un cortejo marino que acompaña en un mar calmado por Neptuno al toro dios portando a la princesa en la travesía marina hacia Creta (se lee en Espínola y Torres, Solórzano, Pantaleón de Ribera, Quevedo, Montengón).

En segundo lugar, los discursos en estilo directo de Júpiter y de Europa como lamento por su desgracia. El parlamento en estilo directo está presente en Mosco y Horacio, en el teatro clásico, en Luciano y en las *Heroidas* y las *Metamorfosis* de Ovidio. Tales discursos los vemos en Lope de Vega (en el final epifonemático en boca de la muchacha), Pantaleón de Ribera, Gual, Zaporta, García de Corral, Gurrea (que narra el diálogo entre ambos protagonistas), Folch de Cardona, Nieto de Molina. El modelo del discurso de Júpiter, sin duda a nuestro juicio, nos parece que parte de versos como los del mito de Dafne en las *Metamorfosis* de Ovidio, cuando Apolo interpela a Dafne en su huida. Los parlamentos españoles del dios que parten de estos modelos tienen su originalidad propia pues adquieren un amplio desarrollo y un especial contenido. En Mosco el parlamento de Zeus es inexorable y consiste en una exhortación a la joven para que se someta a su destino. Sin embargo, los discursos de Júpiter en los españoles se convierten en suasorias. El dios pide, entre ruegos y amenazas, exhibiendo su rosario de conquistas y su poder y su benevolencia y deseo ardiente como méritos, que la princesa le conceda sus favores. Éstos términos, como hemos dicho se acomodan mucho más al discurso de Apolo en el episodio de Dafne que al de Mosco. Y desde el primer momento se especializan en el contenido y la función disuasoria que acabamos de decir. Los parlamentos de Europa, tienen una mayor evolución. Si en Mosco y en Horacio son un lamento por su desgracia, en los autores españoles añaden a este treno generalmente el sentimiento de rechazo por el dios y la unión. En ocasiones, la princesa se resiste con determinación a los deseos del dios hasta que, sin fuerzas, es vencida. Así pues, la intención con que los españoles usan estos mitemas no es la de imitar tal cual un modelo clásico sino la de añadir un motivo más al poema en virtud de la adición compositiva como método de elaboración de los textos a partir del *Barroco*. Desde luego, el motivo, muy amplificado por la acumulación de razones que ambos personajes esgrimen, e incluso por la alternancia dialógica, está españolizado y no se entiende tampoco sin la mediación del teatro barroco.

En tercer lugar, tiene su origen en el poeta de Siracusa la imagen de las patas del toro como remos (está en Tirso de Molina, Gurrea, Nieto de Molina; sin embargo, no podemos asociar Mosco con El Tostado, que también presenta la misma idea).

En cuarto lugar, otro motivo que viene de Apuleyo, es el del dios que besa los pies de la virgen, una clara *uariatio* de los besos en las manos de la princesa en Ovidio (está presente en Aguilar, Lope de Vega, Pina, Gurrea); creemos que su extensión a los dos últimos poetas no depende directamente del novelista de Madaura, ni de su introductor en la literatura española, Aguilar, sino del soneto de Lope.

En quinto lugar, hallamos el plátano perenne bajo el que se produjo la teogamia, el motivo procede de Teofrasto, Varrón y Plinio (lo vemos en Zaporta y en Gurrea; y muy probablemente fue tomado por éstos no de los autores clásicos sino de los manuales mitográficos).

Un sexto motivo es el de Cupido como flechador que domina al dios todopoderoso y le inculca una pasión incontrolable con sus dardos o como pastor del toro sometido al poder del amor sobre las aguas; en los textos clásicos en torno a Europa el dioscecillo alado está en Horacio, Aquiles Tacio y Luciano; sin embargo, a pesar de la posible influencia de estos autores, en realidad es un tópico recurrente y creemos que los poetas hispanos bien lo pudieron tomar del acervo común (se encuentra en Espínola y Torres, Solórzano, Pantaleón de Ribera, Zaporta, García de Corral).

En séptimo lugar, también debemos hacer mención del uso del tópico del *locus amoenus*. En las fuentes clásicas del mito de Europa está perfectamente descrito en Aquiles Tacio; pero de igual modo que ocurre con la figura de Cupido, pensamos que es un tópico literario común añadido y muy amplificado por los españoles en el marco de la búsqueda de nuevos recursos temáticos y de la originalidad que se da en las composiciones barrocas (este tópico está en Espínola y Torres, Gual, Zaporta, Folch de Cardona, Nieto de Molina).

Por otro lado, en el Siglo de Oro hubo dos tratamientos que se apartaron del modelo ovidiano. En el siglo XVI, la traducción de fray Luis de León de la *Oda*, III, 27, de Horacio. Y en el siglo XVII las traducciones de Quevedo y Villegas del poema 35 de las *Anacreónticas*. Ninguno de los dos intentos tuvo repercusión sobre los restantes creadores. Fue Ovidio el que, fuese cual fuese el género o tono elegido, sirvió de inspiración a todos

los demás ingenios que se ocuparon del mito, cuya recurrencia en este siglo es especialmente significativa: dieciséis recreaciones entre fábulas y textos de otros géneros.

La razón del predominio de Ovidio frente a todos los otros autores es que su modelo, tanto en lo que se refiere a la estructura como a la presencia total o parcial de los diferentes motivos, es rastreable en todas las versiones; sin embargo, los motivos no ovidianos que acabamos de enumerar son incisivos añadidos en el cuerpo del modelo ovidiano recreado; ni en el caso de Mosco, que sería el poeta más influyente después de Ovidio, hay un texto que imite su *Europa*, siendo la única excepción la del Conde de Villamediana a través de Marino.

A los textos originales en latín, se añadieron como vía de transmisión del mito los manuales mitográficos medievales y humanísticos. Éstos no sólo entregaron la narración de los mitos ovidianos y, cargados de erudición, las variantes de otros autores; también ensayaron traducciones insertadas en el cuerpo de sus obras; la utilización de estos textos está atestiguada por la cita de sus autores (Pantaleón de Ribera). Por otro lado, las traducciones de las *Metamorfosis* italianas y españolas también juegan un valioso papel en la difusión del modelo ovidiano para quienes sólo podían leer en romance o preferían su comodidad. Por ejemplo, Aldana toma elementos de Anguillara y practica la imitación compuesta junto con Ovidio; y Timoneda se sirve de Bustamante.

Desde luego, el comercio con Ovidio por una u otra vía era constante, como muestra el hecho de que en numerosas ocasiones es citado como fuente de autoridad, la identificación entre mito y el poeta romano es muy profunda en nuestras letras. Veamos algún ejemplo.

Agustín de Tejada Páez en sus *Discursos históricos de Antequera* (1587) se refiere a una Fábula de Vertumno compuesta por él y cita a otros poetas que cultivaron el mismo género, “lo qual todos hizieron por aventajarse en ellas a Ovidio”⁶⁹⁸.

Polo de Medina en su carta romance *Yo llegué a Madrid, Gerardo* nos deleita con la sorna de estos versos:

Con Ovidio me entretengo
para comer y cenar,
mascando con los dos ojos
la gran fábula de Pan⁶⁹⁹.

O el mismo Cervantes⁷⁰⁰ hace esta misma identificación en el *Quijote* (I, 6), en el escrutinio de los libros de don Quijote (*Primera parte*, capítulo 6), cuando se refiere al autor de *Las lágrimas de Angélica*, Luis Barahona de Soto:

“Cansóse el cura de ver más libros y, así, a carga cerrada, quiso que todos los demás se quemasen; pero ya tenía abierto uno el barbero, que se llamaba *Las lágrimas de Angélica*. –Lloráralas yo –dijo el cura en oyendo el nombre– si tal libro hubiera mandado quemar; porque su autor fue uno de los famosos poetas del mundo, no sólo de España, y fue felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio”.

Al núcleo original de motivos clásicos, aparte de los pasados por el tamiz español, se van uniando otros elementos de procedencia genuinamente hispana. Los tipos de amplificación están bien descritos por la crítica y todos ellos podemos observarlos en nuestros textos: por geminación y por glosa los leemos en los textos medievales; por

⁶⁹⁸ Tomo el dato del siguiente libro: J. Lara Garrido, *La poesía de Luis de Barahona de Soto (lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1994, p. 159.

⁶⁹⁹ Cf. Ponce, *op. cit.* en la n. 2, p. 190.

⁷⁰⁰ En cuanto a la postura de Cervantes en relación con la literatura ovidiana y su presencia en el *Quijote*, cf. art. cit. en la n. 456, pp. 145-146. Por no abundar en más ejemplos sobre la identificación entre mitología y Ovidio remito a otros que trae Keeble: cf. art. cit. en la n. 595, pp. 84-85.

adición de motivos ya utilizados y por innovación los encontramos a partir del siglo XVI. El sistema de referencias entre los próceres españoles se inicia en este siglo y a continuación señalamos los que nos parecen más significativos por ser recurrentes.

Así, el antiquísimo símbolo de la pérdida de una flor que simboliza la virginidad de la princesa, es un nuevo motivo que enriquece los textos introducido por Aguilar; de él lo tomarán Lope, Espínola y Torres, Pina y Benegassi, Nieto de Molina. Seguramente tendrá una gran importancia en su difusión el soneto de Lope.

Igualmente, en el soneto de Lope la joven llora perlas, este motivo será recogido por Zaporta y Pina.

La prosopografía de la princesa es también una amplificación que se inicia con Aguilar a finales del XVI, pero de abolengo barroco, que sirve para el lucimiento retórico propio del momento. Se da de dos modos: uno de forma estereotipada, haciéndola morosamente, siguiendo los principios del canon renacentista y los tópicos petrarquistas; y otro, por medio de la alusión por desdén del tópico o para degradar al personaje en los textos burlescos⁷⁰¹ (la écfrasis de Europa está en Aguilar, Espínola y Torres, Solórzano, Pantaleón de Ribera, Zaporta, García de Corral, Gurrea, Diamante, Folch de Cardona, Nieto de Molina).

De carácter épico, los ingenios españoles, introducen al comienzo de sus epilios la épiclesis o invocación a la musa o Apolo (está en Solórzano, García de Corral, Folch de Cardona, Nieto de Molina).

Como muestra del diálogo entre poetas españoles, no podemos olvidar el comienzo de las *Soledades* de Góngora, como tributo al maestro cordobés en varias ocasiones se alude a él haciendo referencia al toro lunado o que pace estrellas.

⁷⁰¹ Cf. Y. Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, p. 486.

Otro elemento integrador de esta tradición en la literatura aurisecular, tan importante como la adición de motivos, es la comunidad del código poético más allá de las escuelas. Las metáforas petrarquistas aplicadas a la *descriptio puellae*; u otras acuñaciones como “cristal” por “agua” o “esmeralda” por “hierba”; el uso del oxímoron; así como el del concepto; o el lenguaje cultista de origen gongorino, cuyos elementos formales más importantes son: cultismo, hipérbaton, metáfora y perífrasis mitológica; constituyen todos ellos un abigarrado magma de donde fluyen las más brillantes venas de poesía de nuestras letras y donde nuestros ingenios dialogan.

Así pues, la tradición de nuestro mito consta de los siguientes elementos: fuentes clásicas, por encima de todos los autores, Ovidio, y, en segundo lugar, Mosco; literatura secundaria, manuales y traducciones; influencia de los autores hispanos entre sí; y comunidad de lenguaje poético en el Siglo de Oro.

Por tanto, la historia del mito en la literatura castellana no deja de ser, en el fondo toda la literatura lo es, un gran diálogo metaliterario entre las diversas composiciones que establecen un intrincado sistema de referencias múltiples cuyos resultados suelen ser textos híbridos que, sin que se pueda determinar en muchas ocasiones —ésa es la dificultad y la riqueza de la tradición— la fuente cierta de donde salió un motivo, se apoyan tanto en la fuente original, como en sus sucesivas recreaciones.

4. Tratamiento y evolución. En cuanto al tratamiento, sabemos que los más diversos autores utilizan el mito como argumento, como ejemplo como base de argumentos, como aderezo ornamental o como alarde cultista. De los dos últimos no nos hemos ocupado al haber eliminado de nuestro trabajo las alusiones breves de que se sirven estas categorías; no obstante cualquier texto de los vistos no está libre de cierto alarde cultista de su autor en virtud de la materia mitológica que se trata. En cuanto al uso como argumento, es evidente que todos los textos hispánicos lo mantienen tanto en prosa como en verso, en tono grave o burlesco, por relatar total o parcialmente el mito. A la vez, la función argumental puede contaminarse con la función de ejemplo como consecuencia de que el mito contiene en sí mismo una enseñanza moral y es fuente de doctrina filosófica o sirve para ilustrar una idea

(por ejemplo en Villena, Aldana, Quevedo o Pina). En cuanto al mito como base de otros argumentos, como fuente de invención literaria, Gual, Tirso de Molina o Azpeitia, serían los autores que lo ilustran. También nos parece muy interesante destacar la función panegírica que, principalmente en sonetos, el mito de Europa cobra en contextos taurinos. Por tanto, el mito de Europa es utilizado por los ingenios españoles con las funciones habituales que el mito recibe en las letras hispánicas.

Los diferentes tratamientos señalan diferentes posturas literarias ante la fuente. En el caso de nuestro mito habría tres grandes estadios que se pueden superponer: asimilación en la *Edad Media*; imitación y emulación hasta el Siglo de Oro; desmitologización a partir de la fábula burlesca del siglo XVII; transmitologización en el siglo XX. Repasemos ahora las etapas de su evolución algo más detenidamente.

4.1. Edad Media. Durante la Edad Media, el desarrollo del mito tiene un marcado acento moral. Desde este punto de vista, los textos medievales son híbridos: literatura por su contenido literario, filosofía por su contenido moral y alegórico. En el caso de Alfonso X, los versos de Ovidio, amplificados a satisfacción, se convirtieron, paradójicamente, en materia historiográfica, manual mitográfico y tratado moral o apólogo porque escondían una verdad moral en forma de alegoría. Igualmente, el contenido moral asoma en Villena, que utiliza en su *Tratado de consolación* el mito como ejemplo de un argumento consolatorio, pero también para ilustrar la enseñanza moral de que hay que prevenir que las jóvenes sean seducidas. Así, igualmente, nos advierte Mena contra el “mal amor” utilizando el mito en el cierre de su *Tratado de amor*. Así pues, el mito de Europa en la Edad Media está presidido por el didactismo propio de la época.

4.2. Siglo de Oro

4.2.1. Renacimiento. La vía más importante de innovación de la literatura romance en el *Renacimiento* consiste en la imitación de la literatura clásica mediante la fusión de aquella con el código estético clásico.

En nuestro caso, el mito se recrea de dos formas. En primer lugar, con intención estética, es el caso de Aldana, que intenta emular con la ayuda de Anguillara y la técnica de la imitación compuesta el modelo latino. La relación entre el Divino Capitán y el italiano transparenta la influencia de la literatura italiana en los vates españoles. La elección de la octava como medio de expresión de la poesía mitológica en tono grave marca la opción habitual de otros poetas en el futuro.

Un segundo tratamiento del mito, como hacía Timoneda, es la simplificación con el fin de popularizarlo; ésta se sirve de la abreviación o selección de motivos y de la adopción de un tono llano.

Por otro lado, la advertencia moral como rescoldo medievalizante no desaparece totalmente. Un caso de interpretación moral es el de Juan de Pineda que en sus *Diálogos de agricultura cristiana*, obra estructurada sobre el esquema medieval de exposición y alegoría, aprovecha el mito para advertir contra los vicios de la carne.

Como ya hemos visto, Fray Luis de León se acercó a nuestro mito a través de la traducción de la *Oda*, III, 27, de Horacio; pero este texto no tuvo mayor impacto sobre los autores hispánicos que mantuvieron como fuente y modelo básicos del mito de Europa a Ovidio.

Al final del siglo XVI nos encontramos con el par de reelaboraciones de Gaspar de Aguilar. Son un caso excepcional que nos permite contemplar en un único autor y en fechas muy próximas una versión popular en quintillas y otra culta en tercetos. No ha llegado todavía el momento de la aparición de la fábula burlesca, pero estos dos poemas por el tono marcan ya la doble vía popular y culta por la que circulará la poesía mitológica en el siglo siguiente.

La primera, en la estela de la de Timoneda utiliza un tono menor y simplifica para popularizar la materia mitológica que tratamos. La segunda es de tono grave e incorpora elementos que serán desarrollados en el *Barroco*: aunque hay otras ampliaciones (pintura

de los efectos de amor, presentación del toro coronado), principalmente la écfrasis de la belleza de la princesa; la descripción según el tópico del *locus amoenus* del espacio mitológico, del prado donde se produce el rapto (Aquiles Tacio); los besos del dios en los pies de la princesa (Apuleyo); y el símbolo de la flor como símbolo de la virginidad. Así pues, inicia este autor el procedimiento de adición de innovaciones y ampliaciones más allá del relato inicial que alcanzará su máxima expresión en el siglo XVII. En este sentido, es un innovador, un precursor de la poesía posterior. Asimismo, estas adiciones marcan que en el ocaso del siglo XVI la mera recreación de un mito ya no bastaba y había que explorar nuevos procedimientos narrativos fundamentalmente basados en la acumulación de motivos y episodios.

Como hemos visto, sin considerar el texto en prosa ni la versión horaciana de fray Luis de León, los otros cuatro textos están en verso. Es extremadamente delicado abordar cuáles son los límites del dominio de la fábula mitológica o del epilio. Una lectura de la clásica obra de Cossío nos convence de que son más que difusos. No obstante, podemos estar seguros de que son breves, se centran en el mito, beben de las *Metamorfosis* y se expresan en verso. Atendiendo a estos elementos podemos asegurar que las composiciones de Aldana, Timoneda y Aguilar son fábulas. Así pues, la fábula mitológica nace en el *Renacimiento*. Y desde ese momento, como podemos leer en éstas sobre el rapto de Europa, podemos añadir una importante característica más para su definición: la fábula mitológica es un género autotélico. Es un microcosmos cerrado sobre sí mismo con muy escasa o nula relación con la realidad externa o con la subjetividad de los poetas. El principio creador de este género apunta al desarrollo de la poesía por la poesía, del género por el género, del arte por el arte. Es un producto estético cuyo objetivo final es la recreación poética de un mito, en nuestro caso el de Júpiter y Europa. Sólo en el caso de las fábulas burlescas del siglo XVII, como ya veremos, podemos señalar dentro de este marco general la intención humorística y el uso del mito como excusa para la risa, además de un espíritu transgresor implícito. En otros casos percibimos restos del didactismo moral aparejado bajo chistes misóginos.

4.2.2. Barroco. El *Barroco* es el período más productivo y más complejo en el análisis del mito de Europa en las letras españolas. Antes de centrarnos en los autores y los textos necesitamos hacer algunas apreciaciones. Como anticipábamos arriba, el proceso de recreación del mito generalmente se da en tres fases. Primero, la imitación; la imitación es un calco formal que reproduce la estructura, los episodios y motivos de la fuente original; ésta suele asociarse con el *Renacimiento*, que es la etapa de la gran impregnación de los modelos clásicos. Segundo, la recreación y emulación con variantes originales; en este estadio, aunque se alude a los motivos y se recuerda la estructura arquetípica del mito e incluso se imita la fuente, el matiz diferenciador con respecto a la anterior etapa es que tal imitación no es el objetivo principal de la composición, sino que al modelo se le une la búsqueda de originalidad; este proceso se inicia en el *Renacimiento* y culmina en el *Barroco*, que es el momento de la *uariatio* decodificadora, apoyada en la ostentación lingüística que busca la superación de los textos previos. Las imitaciones en este momento pueden seguir dos caminos como hemos visto; uno, en que la recreación va paralela a la fuente y toma todos sus episodios, motivos y su esquema tradicional; otro, con esquema de alusión y fragmentario, cuando selecciona los materiales. En tercer lugar, la reinterpretación y la transmitologización se da en textos del siglo XX. Pero, aunque este esquema de recepción y recreación pueda aplicarse de forma general a las letras españolas – algo que dudo porque los procesos literarios no son tan sencillos ni están claramente delimitados– en los dos primeros casos, en las etapas de la imitación (*Renacimiento*) y la emulación (*Barroco*), para el mito de Júpiter y Europa no es tan claro. A la luz de los textos no podemos establecer esta diferenciación por etapas; ambos procesos van entrelazados. Es claro que Aldana, Timoneda o Aguilar beben de Ovidio. Pero es también muy claro que ya seleccionan y modelan con independencia y sin practicar –o no sólo eso– un calco formal del material mítico con el que trabajan (Aldana comienza *in medias res* y se sirve de Anguillara; Timoneda y Aguilar en arte menor popularizan y resumen; Aguilar inicia el procedimiento de adición de episodios y motivos que caracterizará al *Barroco*; y si nos remontamos al siglo XV, Villena muestra también la misma autonomía). No obstante este último ejemplo, el *Siglo de Oro* es, pues, un momento de ruptura, el conocimiento de los autores clásicos como Ovidio era total. Esto permitió a los literatos desde el *Renacimiento* abandonar paulatinamente la imitación formal y adentrarse en la selección de motivos, en la

variación y en la aportación de invenciones originales, de tal modo que los textos, sin dejar de testimoniar claramente la fuente a la que se deben, disfrutan y presentan una importante autonomía compositiva. Este procedimiento alcanza su plenitud en el *Barroco*, pero se inicia antes en relación con el mito de Europa.

Llegados al Barroco, pues, se inicia un viaje metaliterario (cuyos gérmenes están en el mismo *Renacimiento*) donde la fuente ya no es sólo el modelo clásico y también cuenta la literatura hispánica tanto por sus textos como por cómo los elabora amasando de un modo muy sutil la materia mitológica que las dos tradiciones comparten. Ahora, la riqueza lingüística, el adorno del mito, la innovación en los motivos y la disposición estructural también son fuerzas que influyen en la elaboración del texto y se constituyen en un medio y un objetivo literarios, en valores que conviven con Ovidio y los anteriores autores. En esta senda los textos no dialogan sólo con el mito original en cuanto que no son imitación en sí mismos de la fuente, también lo hacen con su propia época. Como recreaciones autónomas cuentan además de con el modelo clásico con esta génesis creativa derivada no del modelo latino sino enraizado en la ya propia evolución interna de las letras españolas y el desarrollo de ese modelo común clásico e hispánico en la literatura española. Por tanto, se abandona significativamente la recreación de estructura paralela con fidelidad a las fuentes clásicas y el mito se amolda se adapta a los nuevos valores literarios y se amalgama con la recreación retórica, también de intención estética, sea de estilo gongorino o no, burlesca o grave, que funciona, a la búsqueda del horizonte de la originalidad, la innovación y la superación de las anteriores propuestas, por aumento del artificio retórico y la filigrana lingüística en el tratamiento de los motivos reescritos una y otra vez y por el aumento del ingenio en los argumentos, dando lugar a ampliaciones temáticas, todo ello sosteniendo a la vez la fuente clásica que, aunque diluida a veces, es reconocible en su estructura arquetípica y por alusiones a los motivos, que en ocasiones también son calcados. La consecuencia es que la acción se retarda y la extensión de los textos crece notablemente y no deja de aumentar según avanza el *Barroco* a causa de la constante necesidad expresiva de innovación.

Visto cuál es la dinámica creativa en el siglo XVII, ahora podemos centrarnos en su evolución por autores y obras. Todos los textos de este período están en verso, excepto uno

de Tirso en prosa que utiliza la descripción del toro como modelo para otro según ya hemos advertido. Los textos en verso los podemos subdividir en de estilo grave y en fábula burlesca.

Con respecto a las composiciones de tono mayor, el siglo se inicia con el soneto de Lope al que ya nos hemos referido, éste junto con el de Villamediana epigramatiza el mito. También lo encontramos formando parte de la poesía épica en Espínola y Torres, Antonio Gual y Cáncer y Velasco. En ninguno de estos tres casos el mito es el argumento de la obra. Lo mismo ocurre en el género dramático: por un lado Tirso reutiliza el esquema del mito en el *Burlador de Sevilla*; por otro lado, Cadmo cuenta la historia de su hermana en una obra cuya protagonista es Sémele. Sobre el poco éxito de los poemas anacreónticos ensayados por Quevedo y Villegas ya hemos hablado. Finalmente nos quedan dos fábulas que comentar. En cualquier caso, estos textos en lo que se refiere a la estilística seleccionan según a la tendencia a la que pertenezcan y se sirven del código poético común al que nos referíamos más arriba (concepto, cultismo, hipérbaton, metáforas, perífrasis mitológica, tópicos petrarquistas) para modelar los poemas. La larguísima fábula de Zaporta, que, a nuestro juicio, es un intento de unir en un poema todos los motivos del mito (un ejemplo de ello es que es el único poeta español que introduce el motivo del sueño premonitorio de Mosco en sus décimas) y que, ya en 1654, inicia la degradación del género por gigantismo. La de Gurrea, también extensa, contamina la fuente latina con Aldana y con los procedimientos de creación del XVII. Todo ello la convierte en una no muy lucida fábula plenamente barroca; como hemos advertido ya, destaca por la condena de la violación de la princesa.

La fábula burlesca se merece un punto y aparte.

4.2.2.1. La fábula mitológica burlesca. Sobre la fábula burlesca hemos de decir diversas cosas. Por su tono llano y la simplificación de la diégesis ocupa el lugar de las fábulas popularizadas al estilo de Timoneda y Aguilar añadiendo la materia carnavalesca. Ésta aporta a estas piezas su principal característica: el humor asociado a la desmitificación de la mitología. En el siglo XVII se muestra como el subgénero más original y robusto. Sobre

Júpiter y Europa contamos con varias (Castillo Solórzano, Pantaleón de Ribera, Quevedo, Pina y García de Corral). Todas ellas nos parecen ejemplo de un arte imaginativo cargado de fuerza, excepto la de Corral. Desde luego su fábula es de menor calidad que las otras y coincide en su languidez con la de Zaporta, elaborada en el estilo contrario por las mismas fechas. Si el poema de Zaporta marca el inicio del declive de la fábula grave, pensamos que el de Corral abre el de la degradación del estilo jocosos en relación con nuestro mito.

Si bien la desmitificación burlesca ya tiene sus precedentes en el *Renacimiento* o en los textos de Luciano, según Cossío, la desmitificación paródica barroca “no es sino la autocrítica de una escuela, toda una manera retórica reaccionando sobre sí misma para la burla y la sátira”⁷⁰². Lo cual convertiría el subgénero en metaliteratura. Pero, en realidad, creemos que la fábula burlesca va más allá de la evolución de un género. Viene a ocupar un nicho temático y literario que cubría una necesidad inmanente al hombre, la necesidad del humor, con una materia poco comprometida, pues no tocaba ni la religión ni la política ni el orden social en siglos donde no era fácil hacerlo. Esta función lúdica debe ser considerada en la importancia que merece. Su misma naturaleza, aunque parece una poesía sin contenido, centrada en la forma y el mero burlar, implícitamente a causa de la constante transgresión presente en sus versos, la convierte en especial en un espacio de libertad en un mundo constreñido en los más diversos aspectos del pensamiento. No sabemos hasta que punto los autores eran conscientes de este proceso o actuaban espontáneamente o por intuición o por moda. El caso es que, aunque el marco ideológico de la fábula burlesca no deja de ser el mismo que para la restante literatura, es decir, el de una sociedad encorsetada por la religión y un código social rígido, donde los usos y costumbres y los papeles de los individuos estaban bastante perfilados y predeterminados, este género, aparentemente inócuo es un espacio de tolerancia donde se permiten transgresiones de orden lingüístico o sexual, que no se podían dar en otros géneros. Así pues, amplía el horizonte literario, temático, estético, de nuestras letras con una poesía que en ciertos versos apenas despierta interés si no se contemplan estas implicaciones que la subyacen. Como afirman Arellano y

⁷⁰² Cf. Cossío, *op. cit.* en la n. 2, II, pp. 82-96; Keeble piensa que además se debe a cambios espirituales y de pensamiento que se dan en el *Barroco*, cf. art. cit. en la n. 595.

Roncero⁷⁰³, despreciar estos poemas por superficiales, no intuir la importancia de esta tendencia es no comprender la historia de nuestra literatura, que no tiene en absoluto un tono grave.

Los procedimientos y recursos literarios con que juega la fábula burlesca son abundantísimos. Entre los más habituales podemos señalar los siguientes: el apodo jocoso, el uso de vulgarismos, la caricatura, la cita ridícula, la desvalorización y la parodia de los temas mitológicos mediante la distorsión del tono entre estilo y tema, el tono plebeyo y los vulgarismos, la escatología, la falsa etimología, la germanía, la imagen y la metáfora degradantes, la onomástica satírico-burlesca, la paremiología, la burla de los tópicos cultistas, la parodia de los tópicos y el imaginario del petrarquismo y el amor cortés, la reducción costumbrista, la actualización y el anacronismo, la rima ridícula, las onomatopeyas, las descripciones grotescas, el chiste, el doble sentido y los juegos conceptistas, los juegos de palabras, los neologismos extravagantes, el sexo, todo ello al servicio de la degradación y ridiculización de argumentos, episodios, motivos y tópicos y de la desmitificación de los dioses y los héroes. Asimismo, del mismo modo que se sirve de las metáforas petrarquistas para invertirlas, renuncia a algo asociado a ellas: el código amoroso neoplatónico y el mundo ideológico del amor cortés. En este sentido, la fábula es plenamente realista. Siendo esto a la vez un oxímoron literario en una literatura mitológica y por tanto idealista. Este juego de contradicciones es la base de la enorme riqueza de esta poesía.

También queremos referirnos al decoro en las fábulas burlescas. Es sorprendente la permisividad de los censores con la absoluta falta de decoro y recato de los textos. Es posible que tal tolerancia aplicada a la mitología tuviese su origen en un proceso semejante y heredado de muchos siglos atrás. Del mismo modo que los padres de la Iglesia aprovechaban la licencia de los dioses gentiles para degradar su religión pagana, es posible que los censores estimasen que las fábulas burlescas, en el contexto posterior a Trento,

⁷⁰³ Cf. I. Arellano Ayuso y V. Roncero López, *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 48.

degradaban toda sombra de, si no paganismo, pensamiento abierto y ajeno al catolicismo romano y alejaban de la literatura una mitología que ya no se contemplaba con tan buenos ojos como en los años anteriores al concilio. Reconozco que acaso esto sea hilar demasiado lejos. Si esto pudiera ser así, los censores interpretaban de una forma muy roma el contenido de los poemas y la intención de los poetas, que hubieran habido de ser todos ellos fieles agentes de propagación de las ideas reformistas; y seguramente se les escapó que tales burlas, del mismo modo que podían interpretarse como rechazo moral de lo que era mal visto por la Iglesia y alejamiento de la mitología como un *corpus* no católico, también eran un foco de atracción por proporcionar a los lectores unos momentos lúdicos más que estimables. Estaríamos entonces asistiendo otra vez a la dicotomía conocida de rechazo acercamiento que entre el cristianismo y la literatura clásica se ha dado tantas veces. Además, si en los censores existió la idea de que con las fábulas burlescas era posible combatir la mitología, su desacuerdo fue absoluto, pues el siglo XVII se puede definir como mitológico, incluso entre los eclesiásticos. Pero existe otra posibilidad menos alambicada para explicar la presencia de tanta desvergüenza e impudor; tal vez éstos se conformaron con admitir la fiesta que aquellos versos contenían sin que el catolicismo fuese atacado.

Finalmente sobre la alternancia entre poesía grave y jocosa en el siglo XVII, Cossío explica el nacimiento de la fábula burlesca como la reacción de un género literario agotado en sí mismo; a esto habría que añadir que, en la senda del desengaño barroco, las fábulas burlescas serían una muestra de la dualidad propia de su época, pues el sentimiento clásico del siglo XVII ya no se corresponde con la visión más idealista del siglo anterior; y se podría añadir que en su ocaso en el siglo XVIII anticipan una suerte de desmitificación realista muy cercana al racionalismo de su siglo.

El logro de la poesía burlesca está en la riqueza de las agudezas y en la constante búsqueda de la superación formal antes de que entrase en su etapa de decadencia tardobarroca en el siglo XVIII, en la complicidad que se establece entre el autor y el lector avisado que descifra los juegos humorísticos y, entretenido, disfruta de su encanto.

4.3. El siglo XVIII. En el siglo XVIII nos encontramos con una buena cantidad de recreaciones del mito del rapto de Europa, tanto de carácter culto, como festivo, aunque decaen en número. En la vena barroca, junto a dos piezas jocosas, una de Benegasi y Luján, y otra de Nieto de Molina, aún podemos señalar otra de carácter culto, de Folch de Cardona, larguísima, oscura, manida. Y junto a estos estertores tardobarrocos, si bien en tonos diferentes, a pesar de un pretendido racionalismo ilustrado, el mito es cultivado también en la estética neoclásica en dos textos. Uno, una sátira literaria, de don Leandro Fernández de Moratín; otro, una fábula clasicista, de Pedro de Montengón. Así pues, según se afirma con carácter general, contra el predominio del tono burlesco en el siglo XVIII, en el caso de nuestro mito impera el tono serio en tres composiciones frente a dos festivas, aunque ambas tendencias conviven equilibradamente. No obstante, a finales del Barroco la fábula mitológica entra en un período de crisis y podríamos decir que la etapa se caracteriza por la degradación de la poesía burlesca y por una ajada persistencia del mito en la poesía culta. En las dos tendencias se percibe su agotamiento; la veta jocosa deriva hacia un ingenio simple y chusco de “copleros tabernarios”, según Moratín; en el estilo cultista el barroquismo y el abigarramiento acrítico de los motivos poéticos del siglo anterior, así como la falta de claridad y originalidad provocan el hastío del lector; de esa decadencia y agotamiento del mito es testimonio la sátira literaria contra la fábula mitológica de Moratín. No es de extrañar que el siglo se cierre con esta pieza crítica del autor madrileño en que se critica la poética barroca de bajos vuelos; y, por otro lado, con el intento de Montengón, en el que sus anodinos versos clasicistas, anacrónicos ya, abandonan la poética barroca e intentan sin éxito retomar la sencillez y la claridad de la estética anterior al siglo XVII. Es evidente que los textos mitológicos del siglo XVIII ya tienen carácter epigonal; no obstante, si en este siglo el lector era capaz de interaccionar con ellos, significa que el mito aún funcionaba como elemento de creación entre el público del momento.

4.4. Desde el siglo XIX a nuestros días. Después del siglo XVIII, la presencia del rapto de Europa en nuestra literatura es testimonial. Durante el *Romanticismo* los clásicos siguieron siendo estudiados y leídos, pero los escritores no recrearon los mitos en sus textos. Este siglo, por efecto del *Romanticismo* y del *Realismo* posteriormente marca el final de la

tradición clasicista y mitológica que abarca la historia de nuestra literatura hasta el siglo XVIII.

Sólo Casal se ocupa de nuestro mito bajo el influjo clasicista del *Modernismo* a finales del siglo XIX.

En el siglo XX no abundan tampoco los testimonios de nuestro rapto y éstos siempre son alusiones cuyas connotaciones dependen de la subjetividad personal con que las plantea el autor. Los clásicos se tratan como relecturas de nuevo enfoque en los casos de Gerardo Diego y de Alberti (si la hubiere lejanamente según hemos visto) desde la perspectiva de la poesía moderna en la que el mito no es un eslabón más en el que se reelabora una tradición literaria sino expresión del intimismo subjetivo del poeta, en ocasiones indescifrable o con múltiples interpretaciones desde la posición del lector. En cualquier caso, el canon poético clasicista ha quedado atrás.

En el siglo XXI, finalmente, Javier Azpeitia retoma en su novela *Ariadna en Naxos*, la versión ovidiana del mito y la narra siguiendo su estructura arquetípica. Pese a la fuerte desmitificación o transmitificación operada en el siglo XX, la Europa de Azpeitia es un extraordinario caso de vuelta a la raíz y de pervivencia de la semilla como fuerza siempre viva y dispuesta a aflorar. En esta novela, como ya hemos visto, se recrea el ocaso del mundo minoico y de las sacerdotisas que ocupaban un lugar destacado en él. La historia de Europa, una de ellas, funciona como parte del argumento, es un episodio en el ciclo que conforman las damas de Creta cuya representante última es Ariadna. O no, hasta que otro hombre sienta la necesidad de soñar mitos.

5. Géneros. Los géneros que se ocupan del mito son múltiples tanto en prosa como en verso. En relación con la literatura grecorromana las cuarenta y seis referencias textuales ofrecidas son suficiente para afirmar que en los clásicos abarca todo el espectro de los géneros. En cuanto a las letras hispánicas, lo encontramos en la historia alfonsí, en la consolación filosófica de Villena y en las glosas y tratados de Mena; como materia de los tratados mitográficos está en el Tostado, Pérez de Moya, Baltasar de Vitoria y Aguilar; en

las traducciones de Rodríguez del Padrón, Bustamante, Pérez Sigler, Mey, Sánchez de Viana, Baltasar de Vitoria y Aguilar (súmense a éstas la de Horacio de Fray Luis de León y las de la *Anacreóntica* 35 de Quevedo y de Villegas); como fábula en estilo grave en Aldana, Gaspar de Aguilar, Góngora, Cáncer y Velasco, Zaporta, el Conde del Villar, Folch de Cardona y Montengón; en el soneto, en Lope, Espínola y Torres, el Conde de Villamediana y en Julián del Casal; popularizado en arte menor en Timoneda y Gaspar de Aguilar; también en el diálogo didáctico de Pineda; en los poemas épicos de Espínola y Torres o Gual; y como fábulas burlescas en Solórzano, Pantaleón de Rivera, Quevedo, Manuel de Pina, Francisco García de Corral, Benegassi y Luján y Nieto de Molina; en el género dramático es desarrollado por Tirso de Molina y Juan Bautista Diamante; como sátira literaria lo encontramos en Moratín el Joven; en la novela en la miscelánea de Tirso de Molina y en la narración de Azpeitia; también muestra su presencia en la poesía lírica moderna de Gerardo Diego y Alberti acaso.

El hecho de que nuestro mito –y con él otros muchos– aparezca en textos de todo tipo de géneros, nos hace colegir que, desde sus inicios en la *Edad media* –pero especialmente en el período que abarca los siglos XVI a XVIII– hasta el fin de la poesía clasicista con la avenida del *Romanticismo*, la mitología, por su ductilidad como material estético y por sus múltiples significados, abarcaba de uno u otro modo y en mayor o menor grado gran parte de la literatura del momento. Por tanto, se sigue confirmando en este trabajo que el mito, especialmente a través de Ovidio y sus *Metamorfosis*, es un hecho cultural y literario sustantivo hasta el siglo XIX, ya que, como se sabe, pervive en las letras hispánicas hasta ese momento.

6. Arte mayor y menor. En la poesía española el arte utilizado depende del tono elegido por el autor. Cuando es elevado, los poemas suelen ser de arte mayor. Así encontramos octavas en Aldana, Espínola y Torres, Antonio Gual, Cáncer y Velasco, Folch de Cardona; tercetos en Gaspar de Aguilar y Moratín, los endecasílabos de los tercetos y cuartetos propios del soneto en Lope de Vega, Villamediana y Casal; aunque tenemos la excepción de las décimas de Zaporta o los romances de López de Gurrea y Diamante; y la silva de Montengón que alterna heptasílabos con endecasílabos. Si es popular o burlesco, se prefiere

generalmente el arte menor con las excepciones antedichas: en romance escriben Timoneda, Castillo Solórzano, Pantaleón de Ribera (cuartetos), Quevedo, Manuel de Pina, García de Corral; y en quintillas Gaspar de Aguilar (dobles quintillas), Benegasi y Nieto de Molina; finalmente Gerardo Diego y Alberti escriben en verso libre.

7. El rapto de Europa en las letras españolas es un mito principalmente literario. Las recreaciones del mito estudiadas no plantean conflictos humanos (aunque muchos textos expresen una moral tradicional con las advertencias paternalistas o las apreciaciones misóginas correspondientes) ni sociales o políticos; no traspasan el espacio literario para penetrar en el intimismo personal o en la realidad de la vida nacional española; desde este punto de vista, son meras recreaciones que utilizan el mito como argumento o como ejemplo con función estética y lúdica. La fábula burlesca es una excepción, tras su aparente inocuidad nos parece un espacio de libertad.

8. Apreciaciones desde la perspectiva de género. La no condena de la violación indica el flujo de una ideología machista a lo largo de los siglos. La narración misma del engaño no deja de tener implícita una carga ideológica, propia del mito, de la que no se desprende: por un lado se aprecia la estulticia de la hembra (de todas las mujeres) y la astucia del dios que se correspondería con un malentendido arte masculino de la seducción, donde la falsedad está permitida (¿será acaso Júpiter con su lista de conquistas fraudulentas y desatinadas el protomito de don Juan?); por otro lado, se advierte contra la libertad de las mujeres para evitar la desgracia de Europa (el ejemplo más flagrante es el de Manuel de Pina); o se desliza la idea de la conformidad superficial y egoísta de la princesa (que a la vez se eleva a representante de su género), el primer ejemplo podría estar en Lope; por último, la compensación por medio de regalos o por la nominación del continente, o la consideración de que es un honor yacer forzada con un dios, desvela una insensibilidad paternalista ante la violencia de un estupro. Y como alternativa a tanta impasibilidad queremos pensar y tener una muy remota esperanza de que se debe no a la frialdad y la injusticia sino al influjo literario y a la voluntad de recrear el mito tal y como se entregó en la fuente, sin reprobación. Frente a este panorama encontramos la condena de éste en el Conde del Villar y Folch de Cardona y el romántico anhelo de Azpeitia de una sociedad matriarcal, supuestamente más

pacífica. En cualquier caso, la falta de interés general por el daño causado a la princesa (en muchos casos considerado como un honor) es harto destacable.

En cuanto a los protagonistas de la historia, el análisis de la figura de Júpiter es muy sencillo: no muestra ningún remordimiento por su actuación y no tiene ningún pensamiento previo más que cumplir su deseo. En la fábula barroca los discursos que dirige a la joven intentan ser disuasorios, pero a la vez, contienen, entre ternuras y amenazas, el propósito final de doblegar a la joven, como así es. La figura secundaria de Mercurio no tiene mayor relevancia que la de ser un actante ayudante del dios al comienzo de la narración. En alguna ocasión Neptuno también aparece como ayudante secundario de su hermano calmando las aguas en la travesía hasta Creta. También hay alusiones a Cupido como el flechador que insufla el amor por Europa en el Crónida. En este caso ya ni tendría la responsabilidad sobre sus actos. Finalmente el discurso de Venus en la *Oda*, III, 27, de Horacio, sería explicado desde una perspectiva de género como el personaje femenino alienado que alimenta la ideología patriarcal contra su propio género. Ninguno de los cuatro dioses en pieza alguna muestra la menor compasión por la joven.

Es Europa la figura que más destaca por las profundas transformaciones que sufre a lo largo de la evolución del mito. En este sentido, las letras españolas enriquecen significativamente el personaje con respecto a la versión ovidiana. Desde una posición de respeto a ésta (como la de Alfonso X o la de Aldana), pasa de ser una pobre adolescente engañada y violada por un dios, a presentarse como una jovencita cuya inocencia es cuestionable (como en Lope, Quevedo, Benegasi y el resto de fábulas burlescas), o a convertirse en una novicia intachable que, cual numantino, resiste años el asedio celeste (en Gual). Hasta el siglo XVII su voz no existe y su comportamiento es pasivo ante el rapto. En los diálogos que sostiene con Júpiter en las fábulas barrocas suele mostrar su rechazo a la unión; y en el momento en que el dios la arrebató y se interna en el mar también suele mostrar su miedo, arrepentimiento y desolación. En cualquier caso, es una aportación importante y enriquecedora por parte de las letras hispanas la que presenta a Europa con voz propia expresando sus sentimientos ante lo que la acontece o dialogando con Júpiter en estilo directo. Así, en Lope solo esboza una queja resignada ante el rapto; pero en Gual,

durante el coloquio que mantiene con el dios, se muestra acérrima defensora de su honor; sólo con Zaporta, cede ante las instancias del pretendiente divino. En Azpeitia, como es lógico en una novela del siglo XXI, Europa se muestra como un personaje complejo, consciente de un refinado mundo minoico matriarcal que naufraga ante el empuje de los rudos y patriarcales micénicos y sus dioses celestes a los que se opone. En esta novela Europa es el nombre de una y de muchas otras sacerdotisas que se suceden en el tiempo y que conservan y acumulan la sabiduría ancestral de su pueblo; no es de extrañar que la protagonista acabe como sacerdotisa pítica en el santuario de Delfos (en la literatura clásica, no así en la hispánica, también la vemos en Licia acompañando a su hijo Sarpedón; estas son las únicas referencias a lo que sucedió con la princesa tras la salida de Creta de Júpiter). Por supuesto, como hemos repetido en otros lugares, la voz de Europa es una amplificación que tiene su origen en los textos clásicos (Mosco, Horacio, *Heroidas*, *Metamorfosis* y teatro clásico y barroco).

En definitiva, Europa o se mantiene en un silencio pasivo o tras la protesta es víctima del dios. El sometimiento tiene como consecuencia un premio que lo justifica y sostiene el abuso del fuerte sobre el débil: los hijos ilustres, el corónimo de una parte del mundo, quedar bajo la protección de Asterión. Esto contrasta con lo que acontece con la esposa de su hijo Minos: como la actitud de Pasífae es activa y, por tanto, pecaminosa, el resultado es un castigo, el Minotauro⁷⁰⁴. El hecho de que en los textos españoles la princesa cobre voz y adquiera personalidad hasta oponerse a lo determinado por Júpiter es muy positivo desde la perspectiva en que escribimos este punto.

9. El mito de Europa es un tópico histórico sin aparición en las letras españolas. Desde Heródoto, que lo idea, el rapto de Europa es un *tópos* histórico y político recidivo, que será utilizado en numerosas ocasiones hasta nuestros días a conveniencia de las partes: el rapto da lugar a la oposición entre Europa y Asia. Sin embargo, sorprendentemente, en la literatura española no es utilizado en ningún caso. Ni tan siquiera aplicado a la inquietante

⁷⁰⁴ Cf. A. Álvarez de Miranda, *Ritos y juegos del toro*, Madrid, Taurus, 1962, pp. 176-180.

realidad internacional española del Siglo de Oro, cuando el enfrentamiento con los turcos y berberiscos a lo largo de todo el Mediterráneo brindaba sobradamente la oportunidad.

10. El rapto de Europa es un mito identitario. El hecho de que tanto en la literatura clásica, desde los orígenes, como en la literatura hispánica (y en las literaturas europeas), hasta la actualidad, se identifique el origen de Europa con este mito, el nombre geográfico del continente con el de la princesa raptada, es un factor creador y unificador de la identidad de los europeos y forjador del mismo concepto de Europa, ya que determina ese origen. Cualquier europeo podría establecer esta asociación. Tal vez por esta cuestión, los autores españoles ponían en el final de la pieza la etiología del nombre del continente.

11. Final. Terminemos. Hemos pretendido entregar una panorámica del mito de Júpiter y Europa en la literatura española en castellano. Somos conscientes de sus limitaciones y lagunas. Al comienzo de este trabajo nos preguntábamos por la filiación ovidiana de los textos que recreaban el rapto de Europa en la literatura castellana. Es hora de resumir lo que ya hemos venido respondiendo: aunque tal mito aparece en la literatura clásica desde nuestro primer vate, Homero, Ovidio es el sol que más brilla en el universo mitológico, destaca como principal fuente y es el modelo indiscutible cuando la cuestión roza la mitología. El conocimiento de su obra por cualquier vía, escolar, directamente del latín, por traducciones, enciclopedias, recreaciones, artes plásticas o por todas estas formas en su conjunto, se muestra a través de los diversos paralelos intertextuales descritos, que demuestran que casi todos los textos estudiados se ciñen en el grado suficiente a la tradición ovidiana que se impone en la literatura española en todos los géneros. La presencia de Ovidio en las recreaciones del mito es constante y adquiere diversas intensidades y formas. Las conexiones entre la fuente original y cada uno de los textos son complejas: no funcionan sólo y directamente de fuente a texto, sino que a veces varios de ellos dialogan entre sí. Pero, a pesar de esto, los versos del sulmonés siempre asoman: cual si fuesen la hermosa tiria, raptaron el toro de la literatura castellana que, hasta ahora, a pesar de su originalidad y potencia creadora, todavía sigue besando agradecido las flores que la princesa le ofrece.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes en griego y latín y traducciones

–Aurelio Agustín, San Agustín de Hipona

- Saint Augustine, *The City of God against the Pagans*, V, ed. de E. Matthews Sanford and W. M. Green, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1988 (reimp. de la 1.^a ed., 1965).
- San Agustín, *Obras completas de San Agustín*, XVII, *La Ciudad de Dios*, II, ed., de S. Santamarta del Río y M. Fuertes Lanero, Madrid, La Editorial Católica, 2001 (reimp. de la 5.^a ed.; 1.^a ed., 1988).

–*Anacreónticas*, ed. de Máximo Briosó Sánchez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

–Antología griega

- *Anthologie Grecque. Anthologie Palatine*, II, ed. de P. Waltz y J. Guillon, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- *The Greek Anthology*, V, ed. de W. R. Paton, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1960 (3.^a reimp. de la 1.^a ed., 1918).

–Antología Latina

- *Anthologia latina*, I, ed. de A. Riese, Lipsiae, Teubneri, 1869.
- *Anthologia latina*, I.2, ed. de F. Buecheler, A. Riese, E. Lommatzsch, Amsterdam, Hakkert, 1972 (*editio stereotypa*, 1906).
- *Antología latina*, ed. de F. Socas Gavilán, Madrid, Gredos, 2011.

–Antología Palatina

- Antologia Palatina. Epigramas helenísticos*, I, ed. de M. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 1993 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1978).
- Antología Palatina. La guirnalda de Filipo*, II, ed. de G. Galán Vioque, Madrid, Gredos, 2004.

–Apolodoro de Atenas

- Apollodorus, *The Library*, I, ed. de J. G. Frazer, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001 (8.^a reimp. de la 1.^a ed., 1921).
- Apolodoro, *Biblioteca*, ed. de J. Arce y M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 2001 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1985).

–Apolonio de Rodas

- Apollonii Rhodii *Argonautica*, ed. de H. Fränkel, Oxford, Oxford University Press, 1967 (reimp. de la 1.^a ed., 1961).
- Apolonio de Rodas, *Las argonáuticas*, ed., de M. Pérez López, Madrid, Akal, 1991.

–Lucio Apuleyo de Madaura

- Apuleyo, *El asno de oro*, ed. de C. García Gual, trad. de Diego López de Cortegana, Madrid, Alianza, 1992 (3.^a reimp. de la 1.^a ed., 1988).
- Apuleyo de Madauros, *Las metamorfosis o El asno de oro*, II, ed. de J. J. Martos Fernández, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

–Aquiles Tacio

- Achilles Tatius, *The Adventures of Leucippe and Clitophon*, ed. de S. Gaselee, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1984 (4.^a reimp. de la 1.^a ed., 1917).
- -----, *Leucippe and Clitophon*, ed. de E. Vilborg, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1955.
- Longo, Aquiles Tacio, Jámblico, *Dafnis y Cloe, Leucipa y Clitofonte, Babiloníacas (Resumen de Focio y Fragmentos)*, ed. de M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1997 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1982).
- -----, Aquiles Tacio, *Dafnis y Cloe, Leucipa y Clitofonte*, ed. de M.^a L. Prieto, Madrid, Akal, 1999.

–Aristophanis Byzantii *Fragmenta*, ed. de W. J. Slater, Berlin-New york, Walter de Gruyter, 1986.

–Ateneo de Náucratis

- Athenaeus, *The Deipnosophists*, III, ed. de C. B. Gulick, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1967 (2.^a reimp. de la 1.^a ed., 1929).

- -----, *The Deipnosophists*, IV, ed. de C. B. Gulick, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1969 (3.^a reimp. de la 1.^a ed, 1930).
 - Ateneo, *Banquete de los eruditos. Libros VI-VII*, ed. de L. Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, Gredos, 2006.
 - -----, *Banquete de los eruditos. Libros VIII-X*, ed. de L. Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, Gredos, 2006.
- Bacúlides
- Bacchylidis *Carmina cum fragmenta*, ed. de H. Maehler, Leipzig, Teubner, 1970 (Madrid, Coloquio, 1988).
 - Bacúlides, *Odas y fragmentos*, ed. de F. García Romero, Madrid, Gredos, 1988.
- Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, I-II, ed. de V. Romano, Bari, Laterza & Figli, 1951.
- , *Famous Women*, ed. de V. Brown, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001.
- , *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, ed. de M.^a C. Álvarez Morán y R. M.^a Iglesias Montiel, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007.
- , *Mujeres preclaras*, ed. de V. Díaz-Corrales Arenillas, Madrid, Cátedra, 2010.
- Bucólicos griegos
- *Die griechischen Bukoliker. Teokrit, Moschos, Bion*, ed. de H. Beckby, Meisenheim am Glan, Hain, 1975.
 - *Bucólicos griegos*, ed. de M. García Teijeiro y M.^a T. Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986.
- Calímaco
- Callimachus, *Fragmenta*, I, ed. de R. Pfeiffer, Oxford, Oxford University Press, 1965 (reimp. de la 1.^a ed. 1949).
 - Calímaco, *Himnos, Epigramas y Fragmentos*, ed. de L. A. de Cuenca y Prado y M. Brioso Sánchez, Madrid, Gredos, 2001 (1.^a reimp de la 1.^a ed., 1980).
- Marco Tulio Cicerón
- Cicero, *De natura deorum. Academica*, ed. de H. Rackham, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1972 (5.^a reimp. de la 1.^a ed., 1933).

- Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, ed. de Á. Escobar Chico, Madrid, Gredos, 1999.
- Natale Conti, *Natalis Comes*
 - *Natalis Comitum Mythologiae sive explicationum fabularum libri X*, Venetiis, s. i., 1581.
 - Natale Conti, *Mitología*, ed. de R. M.^a Iglesias Montiel y M.^a C. Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1988).
- Die Fragmente der griechischen Historiker*, IV, ed. de F. Jacoby, Leiden, Brill, 1954 (1.^a ed., 1929).
- Diodoro Sículo
 - -----, *The Library of History*, II, ed. de C. H. Oldfather, Cambridge-London, Harvard University Press, 2006 (7.^a reimp. de la 1.^a ed., 1935).
 - Diodorus of Sicily, *The Library of History*, III, ed. de C. H. Oldfather, Cambridge-London, Harvard University Press, 2000 (5.^a reimp. de la 1.^a ed., 1939).
 - Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica. Libros IV-VIII*, ed. de J. J. Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, 2004.
- Elio Arístides
 - *Aristides*, I, ed. de W. Dindorf, Lipsiae, Weidmann, 1829.
 - Elio Aristides, *Discursos*, V, ed. de J. M. Cortés Copete, Madrid, Gredos, 1999.
- Eratóstenes de Cirene
 - Eratóstenes, Partenio, Antonino Liberal, Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano, *Mitógrafos griegos*, ed. de M. Sanz Morales, Akal, Madrid, 2002.
 - Eratòstenes de Cirene, *Catasterismes*, ed. de J. Pàmias i Massana, Barcelona, Bernat Metge, 2004.
- Esquilo, *Fragmentos. Testimonios*, ed. de J. M.^a Lucas de Dios, Madrid, Gredos, 2008.
- Publio Papinio Estacio
 - Publio Papinio Estacio, *La Tebaida*, II, trad. de Juan de Arjona, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1916.
 - Statius, *Thebaid*, V-XII. *Achilleid*, II, ed. de J. H. Mozlei, Cambridge-London, Harvard University Press, 1989 (4.^a reimp. de la 1.^a ed., 1928).
 - Stace, *Achilléide*, ed. de J. Méheust, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

- Estrabón, *Geografía. Libros I-II*, ed. de J. García Blanco y J. L. García Ramón, Madrid, Gredos, 2002 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1991).
- Eurípides
- Eurípides, *Tragedias, Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*, III, ed. de C. García Gual y L. A. de Cuenca y Prado, Madrid, Gredos, 1985 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1979).
 - Euripides, *Rhesus*, ed. de Ioseph Zanetto, Stutgardiae-Lipsiae, Teubner, 1993.
- Fragmenta historicorum Graecorum*, IV, ed. de K. F. Müller, Paris, Ambrosio Firmin Didot, 1851.
- Fragmentos de épica griega arcaica*, ed., de A. Bernabé Pajares, Madrid, gredos, 1979.
- Fragmentos de la comedia media*, ed. de J. Sanchís Llopis, R. Montañés Gómez y J. Pérez Asensio, Madrid, Gredos, 2007.
- Fragmentos de la comedia nueva*, ed. de J. Sanchís Llopis, R. Montañés Gómez y J. Pérez Asensio, Madrid, Gredos, 2007.
- Fragmentos de poesía latina épica y lírica*, I, ed., de R. Carande Herrero, Madrid, Gredos, 2003.
- Fabii Planciadis Fulgentii *Opera*, ed. de R. Helm, Stuttgart, Teubner, 1970 (ed. stereotypa de la 1.^a ed., 1898).
- Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, ed. de F. Ghisalberti, Messina-Milano, Giuseppe Principato, 1933.
- Heródoto de Halicarnaso
- Hérodote, *Histoires*, IV, ed. de P. E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (5.^a ed.; 1.^a ed., 1945).
 - Heródoto, *Historias*, I, ed. de J. Berenguer Amenós, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1960).
 - -----, *Historias*, II, ed. de J. Berenguer Amenós, Madrid-Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1960).
 - -----, *Historia. Libros III-IV*, ed. de C. Schrader, Madrid, Gredos, 1979.

–Hesíodo

- Hesiodi *Theogonia, Opera et dies, Scutum, Fragmenta selecta*, ed. de F. Solmsem, R. Merkelbach y M. L. West, Oxford, Oxford University Press, 1990 (3.^a ed.; 1.^a ed., 1970).
- Hesíodo, *Obras y fragmentos*, ed., de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1990 (2.^a reimp. de la 1.^a ed., 1978).

–Cayo Julio Higino

- Hygini *Fabvlae*, ed. de H. J. Rose, Lugdvni Batavorum, Sijthoff, 1967 (3.^a ed.; 1.^a ed., 1933).
- Hygin, *L'Astronomie*, ed. de A. Le Boeuffle, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- Higino, *Fábulas*, ed. de S. Rubio Fernaz, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- Cayo Julio Higino, *Fábulas. Astronomía*, ed. de G. Morcillo Expósito, Madrid, Akal, 2008.

–Homero

- Homeri *Opera*, V, ed. de T. W. Allen, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1965 (7.^a reimp. de la 1.^a ed., 1912).
- *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, ed. de A. Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 2004 (2.^a reimp. de la 1.^a ed., 1978).
- Homero, *Ilíada*, III, ed. de L. M. Macía Aparicio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009.

–Quinto Horacio Flaco

- Horatius, *Opera*, ed. de S. Borzsák, Leipzig, Teubner, 1984 (Madrid, Coloquio, 1988).
- Horacio, *Épodos y Odas*, ed. de V. Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1985.

–San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, I, ed. de J. Oroz Reta, M. A. Marcos Casquero y M. C. Díaz y Díaz, Madrid, La Editorial Católica, 1993 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1982).

-----, *Etimologías*, II, ed. de J. Oroz Reta, M. A. Marcos Casquero y M. C. Díaz y Díaz, Madrid, La Editorial Católica, 1983.

–L. Caeli Firmiani Lactanti *Opera omnia (Pars I). Divinae institutiones et epitome divinarum institutionum*, ed. de S. Brandt et G. Laubmann, Vindobonae, Tempsky, 1890.

–Licofrón de Calcis

- Licofrón, *Alejandra*, ed. de E. Mascialino, Barcelona, Alma Mater, 1956.
- Licofrón, Trifiodoro, Coluto, *Alejandra, La toma de Ilión, El rapto de Helena*, ed. de M. Fernández Galiano y E. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 1987.

–*Lírica griega arcaica*, ed. de F. Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 1986 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1980).

–Luciano de Samósata

- Luciani *Opera*, III, ed. de M. D. Macleod, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1980.
- -----, *Opera*, IV, ed. de M. D. Macleod, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Luciano, *Obras*, III, ed. de J. Zaragoza Botella, Madrid, Gredos, 1990.
- -----, *Obras*, IV, ed. de J. L. Navarro González, Madrid, Gredos, 1992.
- -----, *Obras*, I, ed. de J. Alsina Clota, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- -----, *Obras*, IV, ed. de F. Mestre Roca y P. Gómez Cardó, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2007.
- -----, *Obras*, V, ed. de M. Jufresa y E. Vintró, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.

–Marco Manilio

- Manilius, *Astronomica*, ed. de G. P. Goold, Cambridge-London, Harvard University Press- Heinemann, 1977.
- Manilio, *Astrología*, ed. de F. Calero Calero y M.^a J. Echarte Cossío, Madrid, Gredos, 1996.

–Marco Valerio Marcial

- Marco Valerio Marcial, *Epigramas*, I, ed. de R. Moreno Soldevilla, J. Fernández Valverde y E. Montero Cartelle, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- -----, *Epigramas*, II, ed. de R. Moreno Soldevilla, J. Fernández Valverde y E. Montero Cartelle, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

–Mitógrafos griegos

- *Mythographi Graeci. III.2. Palaephati Perì apístôn*, ed. de N. Festa, Lipsiae, Teubner, 1902.
- *Mitógrafos griegos. Paléfato. Heráclito. Anónimo Vaticano. Eratóstenes. Cornuto*, ed. de J. B. Torres Guerra, Madrid, Gredos, 2009.

–Rutilio Claudio Namaciano

- Claudii Rutilii Namatiani *De reditu suo libri II*, ed. de L. Mueller, Lipsiae, Teubner, 1870.
- Rutilio Namaciano, *El retorno. Geógrafos latinos menores*, ed. de A. García-Torano Martínez, Madrid, Gredos, 2002.

–Nono de Panópolis

- Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, II, ed. de P. Chuvin, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- -----, *Les Dionysiaques*, III, ed. de P. Chuvin, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- -----, *Les Dionysiaques*, VI, ed. de B. Gerlaud, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1994).
- -----, *Les Dionysiaques*, VIII, ed. de N. Hopkinson y F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1994).
- -----, *Les Dionysiaques*, V, ed. de F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1995).
- Nono de Panópolis, *Dionisiácas. Cantos I-XII*, ed. de S. D. Manterola y L. M. Pinkler, Madrid, Gredos, 1995.
- Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, X, ed. de F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1997).
- -----, *Les Dionysiaques*, XIV, ed. de B. Simon, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1999).
- -----, *Les Dionysiaques*, XVII, ed. de M. C. Fayant, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (2.^a ed.; 1.^a ed., 2000).
- Nono de Panópolis, *Dionisiácas. Cantos XIII-XXIV*, ed. de D. Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2001.

- -----, *Dionisiácas. Cantos XXV-XXXVI*, ed. de D. Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2004.
- Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, XVI, ed. de B. Simon, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- -----, *Les Dionysiaques*, XI, ed. de B. Gerlaud, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- -----, *Les Dionysiaques*, XII, ed. de H. Frangoulis et B. Gerlaud, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- -----, *Les Dionysiaques*, XV, ed. de P. Chuvin et M. C. Fayant, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- Nono de Panópolis, *Dionisiácas. Cantos XXXVII-XLVIII*, ed. de D. Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2008.

–Publio Ovidio Nasón

- Ovide, *L'art d'aimer*, ed. de H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (30.^a ed., 1.^a ed., 1924).
- Ovid, *Fasti*, ed. de J. G. Frazer, Cambridge-London, Harvard University Press, 1996 (reimp. de la 2.^a ed.; 1.^a ed., 1931).
- Ouidi Nasonis *Amores, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. de E. J. Kenney, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1968 (2.^a reimp. de la 1.^a ed., 1961).
- P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, I, ed. de A. Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992 (5.^a ed.; 1.^a ed., 1964).
- -----, *Metamorfosis*, II, ed. de A. Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994 (5.^a ed.; 1.^a ed., 1969).
- Ovidio, *Heroidas*, ed. de F. Moya del Baño, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986.
- P. Ovidio Nasón, *Fastos*, ed. de B. Segura Ramos, Madrid, Gredos, 1988.
- -----, *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, ed. de V. Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.
- Ovidio, *Las metamorfosis*, ed. de J. F. Alcina, trad. de Pedro Sánchez de Viana, Barcelona, Planeta, 1990.

- -----, *Metamorfosis*, ed. de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 1999 (reimp. de la 1.^a ed., 1995).
 - -----, *Metamorfosis*, ed. de M.^a C. Álvarez Morán y R. M.^a Iglesias Montiel, Madrid, Cátedra, 2012 (11.^a ed., 1.^a ed., 1995).
 - Publio Ovidio Nasón, *Cartas desde el Ponto*, ed. de A. Pérez Vega y F. Socas Gavilán, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
 - Ovidio, *Metamorfosis. Libros I-V*, ed. de J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca, Madrid, Gredos, 2008.
- Paradoxógrafos
- *Paradoxographi graeci*, ed. de A. Westermann, Amsterdam, Hakkert, 1963 (reimp. de la 1.^a ed., 1839).
 - *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas*, ed. de F. J. Gómez Espelosín, Madrid, Gredos, 1996.
- Pausanias, *Description of Greece*, II, ed. de W. H. S. Jones and H. A. Ormerod, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1966 (3.^a reimp. de la 1.^a ed., 1926).
- , *Description of Greece*, III, ed., de W. H. S. Jones, London-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press, 1964 (4.^a reimp. de la 1.^a ed., 1933).
- , *Description of Greece*, IV, ed. de W. H. S. Jones, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1975 (4.^a reimp. de la 1.^a ed., 1935).
- , *Descripción de Grecia. Libros III-VI*, ed. de M.^a Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.
- , *Descripción de Grecia. Libros VII-X*, ed. de M.^a Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.
- Photius, *Bibliothèque*, III, ed. de René Henry, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- Platón
- Platon, *Oeuvres complètes*, XIII, ed. de J. Souilhé, Paris, Les Belles Lettres, 1962 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1930).
 - Platón, *Diálogos*, VII, ed. de J. Zaragoza Botella y P. Gómez Cardó, Madrid, Gredos, 1992.

–Cayo Plinio Secundo, Plinio el Viejo

- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle. Livre XII*, ed. de A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1949.
- Plinio el Viejo, *Historia natural. Libros XII-XVI*, ed. de F. Manzanero Cano, I. García Arribas, M. L. Arribas Hernáez, A. M. Moure Casas, J. L. Sancho Bermejo, Madrid, Gredos, 2010.

–*Poetae Comici Graeci*, V, ed. de R. Kassel et C. Austin, Berolini et Novi Eboraci, Walter de Gruyter, 1986.

–*Poetae Melici Graeci*, ed. de D. L. Page, Oxford, Oxford University Press, 1975 (2.^a reimp. de la 1.^a ed., 1962).

–*Poetarum epicorum graecorum testimonia et fragmenta*, I, ed. de A. Bernabé Pajares, Leipzig, Teubner, 1987.

–Aurelio Prudencio Clemente

- Aurelio Prudencio, *Obras completas de Aurelio Prudencio*, ed. de A. Ortega Carmona e I. Rodríguez Herrera, Madrid, La Editorial Católica, 1981.
- Prudencio, *Obras*, I, ed. de L. Rivero García, Madrid, Gredos, 1997.
- -----, *Obras*, II, ed. de L. Rivero García, Madrid, Gredos, 1997.

–Lucio Anneo Séneca

- Sénèque, *Tragédies*, I, ed. de L. Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1971 (5.^a ed.; 1.^a ed., 1925).
- -----, *Tragédies*, II, ed. de L. Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1967 (3.^a ed.; 1.^a ed. 1927).
- Séneca, *Tragedias*, I, ed. de J. Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1987 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1979).
- -----, *Tragedias*, II, ed. de J. Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1988 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1980).

–Tiberio Cacio Asconio Silio Itálico

- Silius Italicus, *Punica*, II, ed. de J. D. Duff, London-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press, 1968 (4.^a reimp. de la 1.^a ed., 1934), p. 314.
- Silio Itálico, *La Guerra Púnica*, ed. de J. Villalba Álvarez, Tres Cantos, Akal, 2005, p. 522.

–Cayo Julio Solino

- C. Iulii Solini *Collectanea rerum memorabilium*, ed. de T. Mommsen, Berolini, Weidmann, 1895 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1864).
- Solino, *Colección de hechos memorables*, ed. de F. J. Fernández Nieto, Madrid, Gredos, 2001.

–Stephani Byzantii *Ethnicorum*, ed. de A. Meineke, Berolini, Reimer, 1849.

–Teofrasto de Ereso

- Theophrastus, *Enquiry into Plants*, I, ed. de A. Hort, London-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press, 1968 (3.^a reimp. de la 1.^a ed., 1916).
- Teofrasto, *Historia de las plantas*, ed. de J. M.^a Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 1988.

–Jean Tixier de Ravisi, Ravisius Textor, *Officina*, [Paris], Reginaldum Chauldiere, 1532 (1.^a ed., 1520).

-----, *Epitheta*, Paris, Reginaldum Chauldiere, 1524.

–*Tragicorum Graecorum Fragmenta. Aeschylus*, III, ed. de S. Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

–Marco Terencio Varrón

- Marco Terencio Varrón, *De las cosas del campo*, ed. de D. Tirado Benedí, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945.
- Varron, *Économie rurale*, I, ed. de J. Heurgon, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- Varrón, *De lingua latina*, ed. de M. A. Marcos Casquero, Barcelona, Anthropos y Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

–PublioVirgilio Marón

- *Appendix Vergiliana*, ed. de W. V. Clausen, F. R. D. Goodyear, E. J. Kenney y J. A. Richmond, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1967 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1966).
- P. Virgilio Marón, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, ed. de J. L. Vidal Pérez, T. de la A. Recio García y A. Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 2008.

Fuentes en romance

- Actas de la Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Biblioteca Nacional de España, sign. MSS / 18476 / 12.
- Actas de la Academia de los Nocturnos*, II, ed. de J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1990.
- Ivan Baxtista Aguilar, *Tercera Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, Valencia, Lorenço Mesnier, 1688.
- Rafael Alberti, *Obras completas. Poesía 1920-1938*, I, ed. de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- , *Obras completas. Poesía 1939-1963*, II, ed. de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- , *Obras completas. Poesía 1964-1988*, III, ed. de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1997 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1985).
- , *Poesía*, ed. de R. Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1994.
- Alfonso el Sabio, *General estoria. Segunda parte*, I, ed. de A. García Solalinde, L. A. Kasten y V. R. B. Oelschläger, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- Alfonso X el Sabio, *General Estoria. Segunda Parte*, I, ed. de B. Almeida Cabrejas (coordinador de la ed. íntegra, P. Sánchez-Prieto Borja), Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2009.
- Guìouanni Andrea dell'Anguilara, *Le Metamorfosi*, Venetia, Francesco de'Franceschi Senese, 1563.
- Javier Azpeitia Muñoz, *Ariadna en Naxos*, Seix Barral, Barcelona, 2002.
- Joseph Joachin Benegasi y Luxàn, *Poesias lyricas, y joco-serias*, Madrid, Imprenta de Joseph Gonzalez, 1743.
- Jorge de Bustamante, *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelête poeta y filosofo Ouidio*, s. l., s. i., ca. 1542-1545.

- Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. de R. Solera López, Zaragoza-Huesca, Prensas Universitarias de Zaragoza - Instituto de Estudios Altoaragoneses y Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2005.
- , *Poesía completa*, ed. de J. C. González Maya, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- Julián del Casal, *Nieve*, La Habana, Imprenta La Moderna, 1892.
- Gabriel del Corral, *Obras*, ed. de J. V. Falconieri, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1982.
- Juan Bautista Diamante, *Comedias de F. Don Ivan Bavlsta Diamante*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1670.
- Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía*, I-III, ed. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Lodovico Dolce, *Le trasformationi*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1561.
- Juan Espínola y Torres, *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*, ed. de José Cebrián, Madrid, Miraguano, 1991.
- Alonso Fernández de Madrigal (El Tostado), *Sobre los dioses de los gentiles*, ed. de P. Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.
- Leandro Fernández de Moratín
- Leandro Fernández de Moratín, *Poesías Completas (Poesías sueltas y otros poemas)*, ed. de J. Pérez Magallón, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1995.
 - *Los Moratines. Obras completas de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín. Obras de Leandro Fernández de Moratín*, II, ed. de J. Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2008.
- Folch de Cardona
- Alonso Rodríguez de las Varillas, *Obras poéticas*, Biblioteca Nacional de España, sign. MSS / 22054.
 - *Fabula de Jupiter, y Europa en octavas*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, sign. 11 / 9391 n.º 661

- *Fabula de Jupiter, y Europa en octavas*, Biblioteca Nacional de España, sign. VE / 1035 / 1.
- -----, *Papeles varios*, Biblioteca Nacional de España, sign. R / 20027(6).
- Francisco García del Corral, *Fábula burlesca de Europa y Júpiter dedicada a don Juan Avello, natural de Salamanca*, s. l., s. i., ¿1654-1658?
- Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1992 (6.^a ed.; 1.^a ed., 1981).
- , *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- Antonio Gual, *El Cadmo y La Oronta*, ed. de M.^a I. López Bascuñana, Barcelona, Conselleria d'Educació i Cultura de les Illes Balears, 1985.
- Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, II, ed. de F. García Moriyón, Madrid, La Editorial Católica, 1967.
- Eugenio Gerardo Lobo, *Obras Poeticas de don Eugenio Gerardo Lobo*, I, Madrid, Imprenta de Miguél Escribano, 1769.
- Baltasar López de Gurrea, *Classes poeticas. Dividense en historica, y fabvlosa, amorosa, lyrica, jocosa, y piadosa. En variedad de metros, y assvntos*, Zaragoza, Ivan de Ybar, 1663.
- Juan de Mena, *Obras completas*, ed. de M. A. Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.
- Gaspar Mercader, *El prado de Valencia*, ed. de H. Mérimée, Toulouse, Edouard Privat, 1971 (1.^a reimp., 1907).
- Felipe Mey, *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima*, Tarragona, Felipe Mey, 1586.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. de L. Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- , *El burlador de Sevilla*, ed. de I. Arellano Ayuso, Madrid, Espasa Calpe, 2007 (30.^a ed.; 1.^a ed., 1939).
- Juan Moncayo y Gurrea, *Rimas*, ed. de A. Egido Martínez, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- Pedro Montengón, *El Mirtilo ó Los pastores trashumantes*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1795.
- Francisco Nieto de Molina, *El fabulero*, Biblioteca Nacional de España, sign. MSS / 4145.
- , *El fabulero*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Muñòz del Valle, 1764.
- Ovide moralisé*, I, ed. de C. de Boer, Wiesbaden, Martin Sändig, 1966 (1.^a ed., 1915).

- Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, I-II, ed. de R. de Balbín Lucas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.
- , *Obra selecta*, ed. de J. Ponce Cárdenas, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta de la gentilidad*, ed., de C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- Antonio Pérez Sigler, *Metamorphoseos del excelente poeta Ouidio Nasson*, Burgos, Iuan Baptista Varesio, 1609.
- Manuel de Pina, *Chanças del ingenio, y dislates de la Musa*, ¿Amsterdam?, s. i., 1656.
- Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, II, ed. de J. Meseguer Fernández, Madrid, Atlas, 1963.
- Poesias varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay*, ed. de J. M. Blecua, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” de la excelentísima Diputación de Zaragoza-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- Francisco de Quevedo y Villegas
- F. de Quevedo y Villegas, *Obras completas. Obras en verso*, ed. de L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1943.
 - -----, *Obras completas*, II, ed. de F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988.
 - Francisco de Quevedo, *Obra poética*, I-II, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999.
- Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, ed. de P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Pedro Sánchez de Viana, *Anotaciones sobre los quinze libros de las Trâsformaciones de Ouidio. Con la Mithologia de las fabulas, y otras cosas*, Valladolid, Diego Fernández de Cordoua, 1589.
- Juan de Timoneda, *Rosas de romances*, ed. de D. Devoto y A. Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1963.
- C. M. M. Trigueros Díaz de Lara y Luján, *Papeles varios de Cándido María Trigueros*, manuscrito inédito, Biblioteca Nacional de España, sign. Mss. / 18072.

- Lope de Vega, *Rimas*, I, ed. de F. B. Pedraza Jiménez, Madrid, Universidad de Castilla La Mancha, 1993.
- Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, ed. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.
- E. M. de Villegas, *Eróticas o Amatorias*, ed. de N. Alonso Cortés, Madrid, Espasa Calpe, 1969 (6.ª ed.; 1.ª ed., 1913).
- Enrique de Villena, *Tratado de la consolación*, ed. de D. C. Carr, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- , *Obras Completas*, I, ed. de P. M. Cátedra García, Madrid, Fundación José Antonio de Castro-Turner, 1994.
- Baltasar de Vitoria, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Bernardo Nogués, 1646.
- , *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Bernardo Nogués, 1646.

Estudios

- AA. VV., *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1939-1955)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1956.
- AA. VV., *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1956-1965)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1968.
- J. H. Abry, “ ‘*Laudes Europae*’ (Manilius, *Astr.*, IV, 681-695”, en R. Poignault & O. Wattel de Croizant (eds.), *D’ Europe à l’ Europe, I: Le mythe d’ Europe dans l’ art et la cultura de l’ Antiquité au XVIII s.*, Tours, Centre Piganiol, 1998.
- F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- , *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, VII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- , “Las fábulas mitológicas de Conon, traducidas por Cándido María Trigueros (1768)”, en *Athlon. Saturata Grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, II, Madrid, Gredos, 1987, pp. 9-14.

- A. Alatorre, *Cuatro ensayos de arte poética*, México, El Colegio de México, 2007.
- C. Alcalde Martín, *El mito de Leda en la Antigüedad*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.
- J. F. Alcina Rovira, “Nuevos datos sobre el impresor y helenista Felipe Mey, *Revista de Estudios Latinos*, 5 (2005) 245-255.
- D. Alonso, “¿Tradición o poligénesis?”, en *Obras completas*, VIII, Madrid, Gredos, 1985, pp. 707-731.
- A. Alonso de Miguel, “Pérez Sigler, traductor de las *Metamorfosis*”, en I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 167-175.
- G. Alonso Moreno, “Otra fuente de los versos sobre Júpiter y Europa de Francisco de Aldana”, en J. M. Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV.1, Instituto de Estudios Humanísticos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Alcañiz-Madrid, 2008, pp. 79-89.
- A. Alvar Ezquerro (con la colaboración de A. Arévalo, M.^a A. Buzarra, M.^a I. Menéndez y A. Vázquez), *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1965-1984)*, I-III, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1991.
- A. Alvar Ezquerro y A. Arévalo González, *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1985)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1987.
- , *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1986 y adiciones de años anteriores)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1988.
- , *Bibliografía de estudios clásicos en España (1987 y adiciones de años anteriores)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1990.
- , *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1988 y adiciones de años anteriores)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1992.
- , *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1989 y adiciones de años anteriores)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1993.
- A. Alvar Ezquerro, A. Arévalo González y M.^a Val Gago Saldaña, *Bibliografía de los estudios clásicos en España (1990)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.
- A. Álvarez de Miranda, *Ritos y juegos del toro*, Madrid, Taurus, 1962.

- M.^a C. Álvarez Morán, *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI* (tesis doctoral dirigida por don A. Ruiz de Elvira, leída en la Universidad Complutense de Madrid), Madrid, 1975.
- , “La tradición mitográfica en la *Genealogía deorum* y en el *De laboribus Herculis*”, *Cuadernos de Filología Clásica* 11 (1976) 219-297.
- , “El *Ovide moralisé*, moralización medieval de las *Metamorfosis*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 13 (1977) 9-32.
- , “Notas sobre el *Mitógrafo Vaticano III* y el *Libellus*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 14 (1978) 207-223.
- , “Las fuentes de P. Sánchez de Viana en sus *Anotaciones sobre los 15 libros de las Transformaciones de Ovidio*”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 1993, pp. 225-235.
- M.^a C. Álvarez Morán y R. M.^a Iglesias Montiel, “Algunas lecturas de textos latinos en la *Mitología* de Natalis Comes”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 20 (1986) 31-39.
- , “Natale Conti, estudioso y transmisor de textos clásicos”, en AA. VV., *Los humanistas españoles y el humanismo europeo. IV Simposio de Filología Clásica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 35-49.
- , “Nihil nouum sub sole: comentarios antiguos y modernos de las *Metamorfosis* de Ovidio”, en A. Alvar Ezquerro, J. García Fernández, J. F. González Castro (eds.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995). Humanismo y Tradición Clásica*, VII, Sociedad Española de Estudios Clásicos-Ediciones Clásicas, Madrid, 1999, pp. 35-40.
- G. de Andrés, *El helenismo en España en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976.
- J. L. Arcaz Pozo, “Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)”, *Exemplaria*, 4 (2000) 33-72.
- I. Arellano Ayuso, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1984.
- I. Arellano Ayuso y V. Roncero López, *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

- E. de Armas, “Julián del Casal”, en L. Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Neoclasicismo al Modernismo*, II, Madrid, Cátedra, 2008 (4.^a ed.; 1.^a ed., 1987).
- M. C. Astour, “Greek Names in the Semitic World and Semitic Names in the Greek World”, *The Journal of Near Eastern Studies*, 23 (1964) 193-201.
- , *Hellenosemitica. An Ethnic and Cultural Study in West-Semitic Impact of Mycenaean Greece*, Leiden, Brill, 1965.
- B. Baldwin, “Lucian and Europa: Variations on a theme”, *Acta Classica*, 23 (1980) 115-119.
- A. Bancalari Molina, “El mito de Europa en los textos literarios clásicos”, *Acta literaria*, 43 (2011) 95-109.
- J. V. Bañuls Oller, “La mitología clásica en Julián del Casal”, en J. V. Bañuls Oller, J. Sánchez Méndez y J. Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona y Universitat de València, 1999, págs. 39-44.
- H. F. Bauzá, *¿Qué es un mito? Una aproximación a la mitología clásica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012 (2.^a ed.; 1.^a ed., 2005).
- R. S. P. Beekes, “Where Europa Bathed”, *Mnemosyne*, 48.5 (1995) 579-581.
- S. Bénichou-Roubaud, “Quevedo helenista (El *Anacreon castellano*)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14 (1960) 51-72.
- H. H. Berger, “Europa“, en A. Pauly y G. Wissowa, *Realenciclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, VI, Stuttgart, Metzler, 1909, cols. 1298-1309.
- J. C. Bermejo Barrera, *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid, Akal, 1994 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1979).
- J. C. Bermejo Barrera y F. Díez Platas, *Lecturas del mito griego*, Madrid, Akal, 2002.
- J. C. Bermejo Barrera, F. J. González García y S. Reboreda Morill, *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Akal, 1996.
- H. Den Boer, *La literatura sefardí de Amsterdam*, Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1996.
- R. Bonilla Cerezo, “El *Fabulero* de Francisco Nieto de Molina. Estudio y edición”, *Criticón*, 119 (2013) 159-234.

- A. Bonilla y San Martín, *El mito de Psiquis*, Barcelona, MRA, 2001 (1.^a ed., 1908).
- B. Brancaforte, *Las Metamorfosis y las Heroidas de Ovidio en la General Estoria de Alfonso el Sabio*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 199
- K. Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1.600-1.629). Ingenioso miembro de la república literaria española*, Madrid, Porrúa, 1980.
- W. Bühler, *Die Europa des Moschos*, Wiesbaden, Steiner, 1960.
- R. Buxton, *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Madrid, Cambridge University Press, 2000 (1.^a ed., 1994).
- A. Caballos Rufino, “La fundamentación clásica de la idea de Europa”, en Genaro Chic García (dir.), *Historia de Europa (ss. X a. C.-V d. C.)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, pp. 15-39.
- P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- M.^a T. Callejas Bordonés, “Pervivencias del mito del ave Fénix en la literatura española”, en *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, I, Málaga. 1988, pp. 353-359.
- J. M.^a Camacho Rojo, “La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico”, *Florentia Iliberritana* 2 (1991) 33-92.
- E. del Campo Íñiguez, *D. Esteban M. de Villegas. Algunos aspectos de su vida y obra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1972.
- H. Cancik, H. Schneider and M. Landfester (eds.), “Europe / Europa”, en H. Cancik, H. Schneider and M. Landfester (eds.), *Brill’s New Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World*, V, Leiden-Boston, Brill, 2004 (1.^a ed. alemana, 1996), cols. 206-210.
- J. L. Canet, “Estructura del saber y estructura del poder: organización y funciones de la Academia de los Nocturnos de Valencia”, en *De las academias a la enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia 1.993, pp. 95-124.
- A. Carbón y E. Miranda, “Referencias clásicas en Julián del Casal”, *Revista de Literatura Cubana* 5 (1.985) 42-58.
- J. M. Caso González, “De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín”, *Revista de Literatura*, 42 (1980) 5-18.

- , “La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época”, en AA. VV., *La época de Fernando VI*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII Cátedra Feijoo-Universidad de Oviedo, 1981, 383-418.
- F. Càssola, “Il nome e il concetto di Europa”, en A. Frascchetti e A. Giardina (eds.), *Convegno per Santo Mazzarino*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 1998, pp. 9-54.
- A. Cassol, “El teatro de Juan Bautista Diamante”, en I. Arellano Ayuso (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 173-179.
- L. Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 1964 (reimp. de la 1.^a ed., 1906).
- A. de Castro y Rossi, “Don Francisco Nieto y Molina”, en A. de Castro (ed.), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, 42 (II), Madrid, Atlas, 1951, pp. CIV-CVII.
- M. D. Castro Jiménez, “Pan y Siringe: apariciones en nuestra literatura”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, III, Madrid, Ediciones Clásicas, 1989, pp. 425-431.
- , “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24 (1990) 185-222.
- , *El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, tesis doctoral dirigida por V. Cristóbal López, Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- J. Cebrián García, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- M.^a L. Cerrón Puga, “L’Antilla, fábula desconocida de Francisco de Aldana”, *Studi Ispanici* (1984) 175-226.
- P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, II, Paris, Klincksieck, 1970.
- W. G. Chapman, “Las comedias mitológicas de Calderón”, *Revista de Literatura*, 5 (1954) 35-67.
- E. Clocchiatti, “Francisco de Aldana también tradujo el poema de Sannazaro”, en E. Clocchiatti, *El “Sannazaro español” de Herrera Maldonado*, Madrid, Ínsula, 1963.

- J. Closa Farrés, “La traducción del “Metamorfoseos” de Ovidio por Felipe Mey (1586)”, en J. C. Santoyo, R. Rabadán, T. Guzmán, J. L. Chamosa (eds.), *Fidus Interpretes. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, I, León, Universidad de León-Diputación Provincial de León, 1987, pp. 270-276.
- I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre mitología y tradición clásica en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.
- R. Contreras Miguel, *Fondos americanistas de la Colección Salazar y Castro*, Madrid, Real Academia de la Historia-Institución “Pedro de Valencia” de la Diputación de Badajoz, 1979.
- D. M. Cosi, “Dietro al fantasma di Europa: sposa, madre, regina”, en M. Sordi (ed.), *L’Europa nel mondo antico*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 27-36.
- J. M.^a de Cossío y Martínez Fortún, *Fábulas mitológicas en España*, I, Madrid, Istmo, 1998 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1952).
- , *Fábulas mitológicas en España*, II, Madrid, Istmo, 1998 (1.^a reimp. de la 1.^a ed., 1952).
- E. Cotarelo y Mori, “Don Juan Bautista Diamante y sus comedias”, *Boletín de la Real Academia Española*, 3 (1916) 272-297 y 454-497.
- V. Cristóbal López, “Tratamiento del mito en las *novelle* de las *Metamorfosis* de Apuleyo”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 10 (1976) 309-373.
- , “Mitología clásica y cuentos populares españoles”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 19 (1985) 119-143.
- , “Marcial en la literatura española”, en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial*, Zaragoza, Universidad Nacional de Educación a Distancia-Diputación Provincial de Zaragoza-Caja de Ahorros de la Inmaculada-Ayuntamiento de Calatayud-Centro de Estudios Bilbilitanos, 1987, pp. 147-210.
- , “Juan de Arjona y Gregorio Morillo, traductores de Estacio”, en *Traducciones y traductores: ensayo de bibliografía española*, ed. de J. C. Santoyo Mediavilla y M. Muñoz Calvo, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1987, 38-44.
- , “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, *Estudios Clásicos*, 94 (1988) 43-61.

- , "Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas", *Cuadernos de Filología Clásica*, 23 (1989) 51-96.
- , "Los Amores de Ovidio en la tradición clásica", en L. Ferreres (ed.), *Avrea Saecvla. Actes del IXè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC. Treballs en honor de Virgilio Bejarano*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1991, pp. 371-379.
- , "Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas", en J. M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, I, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses-Universidad de Cádiz, 1993, 377-388.
- , "Horacio y Fray Luis", en D. Estefanía Álvarez (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pp. 163-189.
- , "Un oscuro manual hispano de mitología: la *Epítome de las fábulas de la Antigüedad* de Juan de Piña (Madrid, 1635)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 10 (1996) 229-236.
- , "Presencia de los clásicos latinos en la poesía de Vicente Espinel", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 11 (1996) 235-254.
- , "Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII", *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, 1 (1997) 125-153.
- , "Hero y Leandro", en E. Fernández de Mier y F. Piñero (eds.), *Amores míticos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, pp. 195-221.
- , "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18 (2000) 29-76.
- , "Pervivencia de autores latinos en la literatura española: una aproximación bibliográfica", *Tempus*, 26 (2000) 5-76.
- , "La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 19 (2000) 199-232.

- , "Mitología clásica y novela pastoril", en I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 109-122.
- , *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- , "El ciervo esquivo y la ninfa cruel: símil horaciano e influencia ovidiana en la poesía lírica española", en V. Cristóbal López (ed.), *Sobre Virgilio y Ovidio en la literatura española*, Málaga, 2008.
- , "La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas", *Lectura y Signo*, 5 (2010) 9-30.
- , *Ovidio*, Madrid, Gredos, 2012.
- M. Cruz de Castro, *Romances de la Antigüedad Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1993.
- L. A. de Cueto López de Ortega, "Capítulo IX. Poetas indisciplinables. Villarroel. Nieto de Molina. Marujan", en L. A. de Cueto (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, 61 (I), Madrid, Atlas, 1952, pp. XCV y XCVI.
- E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989 (1.^a ed., 1948).
- , *Literatura europea y Edad Media latina*, II, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989 (1.^a ed., 1948).
- L. A. de Cueto, "Capítulo IX. Poetas indisciplinables. Villarroel. Nieto de Molina. Maruján", en *Biblioteca de autores españoles. Poetas líricos del siglo XVIII*, LXI.1, Madrid, Atlas, 1952, pp. XCV-XCVI.
- C. Cusset, "Le jeu poétique dans l'Europe de Moschos", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1 (2001) 62-82.
- F. Delgado León, "El problema de las fuentes de la mitología de Mena", *Alfinge*, 1 (1983) 67-79.
- L. Deroy, "Le nom de l'Europe, son origine et son histoire", *Revue Internationale d'onomastique*, 11 (1959) 1-22.
- N. Díaz Escovar, "Poetas dramáticos del siglo XVIII. Juan Bautista Diamante", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 90 (1927) 216-226.

- F. Díez de Velasco, “Los mitos de Europa: reflexiones sobre el eurocentrismo”, en F. Díez de Velasco, *Lenguajes de la religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia antigua*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 27-39.
- B. W. W. Dombrowski, *Der Name Europa auf seinem Griechischen und Altsyrischen Hintergrund. Ein Beitrag zur ostmediterranen Kultur und Religions geschichte in frühgriechischer Zeit*, Amsterdam, Hakkert, 1984.
- M. Eliade, *Mito y realidad*, Madrid, Labor, 1991 (1.^a ed., 1963).
- J. Escher, “Europa”, en A. Pauly y G. Wissowa, *Realenciclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, VI, Stuttgart, Metzler, 1909, cols. 1287-1298.
- F. J. Escobar Borrego, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- M. Espido-Freire Zaragoza, “Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625-1687), autor de comedias y de fiestas de zarzuela”, en I. Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, I, Kassel, Reichenberger, 2002.
- M. Fabbri, *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*, Pisa, Libreria Goliardica, 1972, p. 128.
- J. Fernández Arenas, “Sobre los dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal”, *Archivo Español de Arte* (1976) 338-343.
- M. Fernández Galiano, “Anacreonte, ayer y hoy”, *Atlántida*, 42 (1969) 570-591.
- J. Ferraté, “Una muestra de poesía extravagante. Las octavas sobre los *Efectos de Amor*, de Francisco de Aldana”, en *La operación de leer y otros ensayos. Principios y ejemplos de interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1962, pp. 71-97.
- J. J. Ferrer Maestro, P. Barceló (eds.), *I Congreso Internacional “Europa: historia, imagen y mito”*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2008.
- M.^a J. Franco Durán, *El mito de Atalanta e Hipómenes: fuentes grecolatinas y su pervivencia en la literatura española*, tesis doctoral dirigida por V. Cristóbal López, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- J. G. Fucilla, “Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro”, *Hispanófila*, 8 (1960) 1-34.

- G. Galán Vioque, “Bibliografía para el estudio de la pervivencia literaria de la mitología clásica”, *Exemplaria*, 4 (2000) 227-245.
- B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, coordinados y aumentados por Manuel Remón Zarco del Valle y José Sancho Rayón*, I, Madrid, Gredos, 1968 (1.^a ed., 1863).
- A. Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- A. García Calvo, “Unas notas sobre la adaptación de los metros clásicos, por Esteban de Villegas”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1 (1950) 92-105.
- , “Dialéctica y mito”, en J. S. Lasso de la Vega (ed.), *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 300-317.
- M.^a C. García Fuentes, “Tratamiento burlesco de la mitología en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y en la *Fábula de Cenea y Neptuno* de A. Díez de Foncalda”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 31 (2011) 167-184.
- C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 2001, (1.^a ed., 1992).
- I. Salvo García: *Ovidio en la General estoria de Alfonso X el Sabio*, tesis doctoral inédita, dirigida por I. Fernández Ordóñez y C. Heusch, Universidad Autónoma de Madrid y École Normale Supérieure de Lyon, 2012.
- , “El mito y la escritura de la historia en el taller de Alfonso X”, *e-Spania*, 19 (octubre, 2014) 2-14.
- A. García Solalinde, “La fecha del *Ovide moralisé*”, *Revista de Filología Española*, 8 (1921) 285-288.
- , “Fuentes de la *General estoria* de Alfonso el Sabio”, *Revista de Filología Española*, 21 (1934) 1-28.
- G. Garrote Bernal, “Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 4 (1993) 233-255.
- L. Gil Fernández, *Ttransmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975.

- , *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1984.
- P. Gommers, “La mythique Europe n’est ni phénicienne ni princesse”, en O. Wattel de Croizant et G. A. Montifroy, *D’Europe à l’Europe, IV. Europe entre Orient et Occident. Du mythe à la Géopolitique*, L’Age d’Homme, Lausanne, 2007, pp. 78-88.
- D. González Martínez, *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578): Introducción al estudio de la imagen*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995.
- T. González Rolán, P. Saquero Suárez-Somonte, A. López Fonseca, *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.
- A. González y E. Mele, “El Amor, ladronzuelo de miel. (Divagaciones a propósito de un idilio de Teócrito y de una anacreóntica)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 29 (1949) 189-228 y 375-411.
- J. Granarolo, “Europe et l’Europe”, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 35 (1979) 67-82.
- O. H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969 (1.^a ed., 1963-1968).
- E. Gregores, “El humanismo de Quevedo”, *Anales de Filología Clásica*, 6 (1954) 91-106.
- P. Grimal, *La mitología griega*, Barcelona, Paidós, 1991 (1.^a ed., 1953).
- S. Guerrero Salazar, *La parodia Quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- S. J. Harrison, “A tragic Europa? Horace, odes 3. 27”, *Hermes*, 116 (1988) 427-434.
- W. Helbig, “Europa”, en W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I.1, Hildesheim, Georg Olms, 1965 (reimp. de la 1.^a ed., 1884-1886), cols. 1409-1418.
- D. Hernández de la Fuente, “Nono y las *Dionisiacas* en España”, *Faventia*, 28, 1-2 (2006) 147-174.
- J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 68.
- G. Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, I-II, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1.^a ed., 1949).

- J. A. Hild, “Europa”, en C. V. Daremberg y E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, II.1, Paris, Hachette, 1892, PP. 862-865.
- P. Hualde Pascual, “Evolución de un personaje mítico: Casandra, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea”, *Epos*, 18 (2002) 105-124.
- J. Huerta Calvo, “Manuel de Pina y la literatura burlesca de los sefardíes”, en F. Díaz Esteban (ed.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Letrúmero, 1994, 215-228.
- J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.
- H. Hunger y C. Harrauer, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Herder, 2008, pp. 320-323 (ed. española a cargo de F. J. Fernández Nieto y A. Martínez Riu de la 9.ª ed., 2006; 1.ª ed. 1953).
- A. Hurtado Chamorro, *La mitología griega en Rubén Darío*, Madrid, La Muralla, 1967.
- R. M.ª Iglesias Montiel y M.ª C. Álvarez Morán, “La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya: la utilización de sus modelos”, en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo. IV Simposio de Filología Clásica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 185-189.
- , “Los manuales mitológicos del Renacimiento”, *Auster*, 3 (1998) 83-99.
- T. W. Keeble, “Some Mythological Figures in Golden Age Satire and Burlesque”, *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (1948) 238-246.
- , “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *Estudios Clásicos*, 57 (1969) 83-96.
- G. S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2002 (1.ª ed., 1974).
- S. Kluge, “Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco”, *Criticón*, 115 (2012) 159-174.
- G. Lafaye, *Les métamorphoses d’Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim-New York, Georg Olms, 1971 (reimp. de la 1.ª ed., 1904).
- L. Landolfi, “Europa: da Mosco a Ovidio”, *Bollettino di Studi Latini*, 24.2 (1994) 500-526.

- R. Lapesa Melgar, “Más sobre atribuciones a Gutierre de Cetina”, en *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García*, II, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1967.
- C. L. Lapp, “Grues, étoiles et taureaux: images de navigation antique”, *L’Antiquité Classique*, 72 (2003) 1-23.
- J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1994.
- J. M. Lasagabáster, “La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?”, en C. Oliva y F. Ruiz Ramón (eds.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 223-234.
- J. S. Lasso de la Vega, “El mito clásico en la literatura española contemporánea”, en J. S. Lasso de la Vega (ed.), *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 403-466.
- F. Lecocq, “D’Europe à l’Europe dans l’antiquité grégoromane”, en O. Wattel de Croizant et G. A. Montifroy (eds.), *Europe entre Orient et Occident. Du mythe à la géopolitique*, Lausanne, L’Age d’Homme, 2007, pp. 15-60.
- M. C. Lecomte, *Le mythe d’Europe: voyage en Béotie, en Crète et en Phénicie*, Liège, Université de Liège, 2001.
- F. Letoublon, “Le rêve d’Europe chez Moschos et l’identité européenne”, en Rémy Poignault & Odile Wattel de Croizant, Tours, Centre Piganiol, 1998.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, IV.1-IV.2, Zurich-München, Artemis, 1988.
- M.^a R. Lida de Malkiel, “La *General estoria*: notas literarias y filológicas (I)”, *Romance Philology*, 12 (1958) 111-142.
- , “La *General estoria*: notas literarias y filológicas (II)”, *Romance Philology*, 13 (1959) 1-30.
- , *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- M.^a V. Liévano de Malik, “Solís y Folch de Cardona, Alonso Vicente”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario biográfico español*, XLVII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013.
- A. Lombard, *Un mythe dans la poésie et dans l’art : l’enlèvement d’Europe*, Paris, s. i., 1946.

- L. López Gutiérrez, “*Donaires del Parnaso*” de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas, tesis doctoral dirigida por Ángel Gómez Moro, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.
- F. Luciani, “La presunta origine semítica del nome Europa”, en Marta Sordi (ed.), *L’Europa nel mondo antico*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 12-26.
- J. A. Maravall Casesnoves, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2007 (10.^a ed.; 1.^a ed., 1975).
- J. M. Marcos Pérez, “La pasión del cisne. El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones”, *Minerva*, 14 (2000) 203-231.
- V. Marsá González, “El origen de Europa ¿mítico o geográfico?”, en J. J. Ferrer Maestro y P. Barceló Batiste (eds.), *I Congreso Internacional “Europa: historia, imagen y mito”*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2008, pp. 37-46.
- J. A. Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- P. Mas y Usó, *Academias valencianas del Barroco: descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999.
- S. Mazzarino, “Il nome *Europa* negli studi di storia antica dell’ultimo trentennio”, *Le parole e le idee*, 2 (1960) 17-28.
- M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, I, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1885 (2.^a ed.; 1.^a ed., 1877).
- , *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI-VII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.
- E. Mignogna, “Europa o Selene?: Achille Tacio e Mosco o il ritorno dell’ ‘inversione’ ”, *Maia*, 45 (1993) 171-183.
- C. Milani, “Note etimologiche su Εὐρώπη”, en Marta Sordi (ed.), *L’Europa nel mondo antico*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 3-11.
- , “Concordanze onomastiche: dal micio all’epos”, *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, 36 (1994-1995) 251-276.

- E. M. Moormann y W. Vitterhoeve, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- F. Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966.
- , *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio*, Murcia, Universidad de Murcia, 1969.
- , “ ‘Con pocos pero doctos’: Quevedo espejo de los clásicos”, en J. F. González Castro, A. Alvar Ezquerro, A. Bernabé Pajares, P. Cañizares Férriz, G. Hinojo Andrés y C. Rueda (eds.), *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, III, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2006, pp. 345-417.
- E. Neumann, *La grande madre: fenomenologia delle configurazioni femminili dell’inconscio*, Rome, Astrolabia, 1981.
- A. Ortega Garrido, *La materia clásica en las vanguardias españolas*, tesis doctoral dirigida por V. Cristóbal López y A. Gómez Moreno, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- M. Parker, *Santas, reinas, mártires y cortesanas: la mujer en el teatro de Juan Bautista Diamante*, Potomac, Scripta Humanistica, 1989.
- M. Paschalis, “Etymology and enargeia: Re-reading Moschus’ *Europa* (vis-à-vis Hor. C. 3.27)”, en Cristos Nifadopoulos (ed.), *Etymologia. Studies in Ancient Etymology*, Münster, Nodus Publikationen, 2003.
- I. Pérez Miranda, “El linaje de Europa”, en J. J. Ferrer Maestro y Pedro Barceló (eds.), *I Congreso Internacional “Europa: historia, imagen y mito”*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2008, pp. 47-62.
- F. J. Pérez Pérez, *Edición, traducción y comentario de los fragmentos de Antímaco de Colofón*, tesis doctoral dirigida por A. Bernabé Pajares, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- J. Ponce Cárdenas, “Dos notas a la *Fábula de Europa*”, *Cuadernos de Filología Hispánica*, 16 (1998) 267-270.
- , “La descriptio puellae en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero de Villalobos”, *Angélica. Revista de Literatura* 9 (1999) 77-88.

- , "Sobre amplificatio y minutio: el rapto de Europa en los versos de Marino y Villamediana", *Il Confronto Letterario*, 17 (2000) 127-147.
- , "El epitalamio barroco: algunas notas sobre la *narratio* mítica", en I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, pp. 83-94.
- , *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- , *Estudio y edición de las fábulas mitológicas burlescas, sonetos y madrigales de Anastasio Pantaleón de Ribera*, tesis doctoral dirigida por I. Colón Calderón, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- L. Prandi, "Europa e i Cadmei: la 'versione beotica' del mito", en M. Sordi (ed.), *L' Europa nel mondo antico*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 37-48.
- L. Raminella, "Mosco attraverso i secoli", *Maia*, 2 (1949) 14-29.
- A. Ramírez de Verger, "Taurus formosus: a note on Ovid, *Met.*, II, 855", *Maia*, 58.3 (2006) 486-490.
- J. D. Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, I, New York- Oxford, Oxford University Press, 1993.
- I. S. Révah, "Les écrivains Manuel de Pina et Miguel de Barrios et la censure de la Communauté Judéo-Portugaise d'Amsterdam", *Tesoro de los judíos sefardíes*, 8 (1965), pp. 74-91.
- E. L. Rivers, *Francisco de Aldana, el Divino Capitán*, Badajoz, Institución de Servicios Culturales de la Diputación Provincial, 1955.
- A. Rodríguez Moñino, "Francisco de Aldana (1537-1578)", *Castilla*, 2 (1941-1943) 57-137.
- R. Romojaro Montero, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
- J. M. Rozas López *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- A. Ruiz de Elvira, "Europa", en A. Ruiz de Elvira, *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp.102-110.
- , *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 2000 (4.^a reimp. de la 2.^a ed., 1982; 1.^a ed., 1975).

- Y. Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- C. Ruiz Silva, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981.
- K. Sabik, “Juan B. Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)”, en J. Whicker (ed.), *Actas del XII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, University of Birmingham, 1998.
- J. L. Sanchís Llopis, “La comedia mitológica de Platón el Cómico”, *Helmántica*, 48 (1997) 323-340.
- G. Santana Henríquez, *Tradición clásica y literatura española*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- J. C. Santoyo, R. Rabadán, T. Guzmán, J. L. Chamosa (eds.), *Fidus interpretes. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, I, León, Universidad de León, 1987, pp. 270-276.
- P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, “Sobre los Dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal”, *Archivo Español de Arte*, 49 (1976) 338-343.
- , “Las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 19 (1985) 85-114.
- , “Aproximación a la fuente latina del *Libro de las generaciones de los dioses de los gentiles* utilizada en la *General estoria* de Alfonso X el Sabio”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 4 (1993) 93-111.
- R. Schmiel, “Moschus’s *Europa*”, *Classical Philology*, 76 (1981) 261-272.
- K. R. Scholberg, “Manuel de Pina y *La mayor hazaña de Carlos VI*”, *Thesaurus*, 22 (1967) 60-80.
- L. Schwartz Lerner, “El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII”, en J. M. Bernardo Ares (ed.), *El hispanismo anglonorteamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre historia, arte y literatura españolas (siglos XVI-XVIII). Actas de la I Conferencia Internacional “Hacia un nuevo humanismo”*, II, Córdoba, Caja Sur, 2001, pp. 1170-1201.

- J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983 (1.^a ed., 1940).
- N. D. Shergold y J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699*, London, Tamesis Books Limited, 1979.
- F. Silvestrelli, “Il ratto di Europa tra settimo e quinto secolo a. C.: dall’iconografia all’iconologia”, *Ostraka*, 7 (1998) 159-198.
- P. Somville, “Le mythe d’Europe”, en M. Perrin (ed.), *L’idée de l’Europe au fil de deux millénaires*, Paris, Beauchesne, 1994, pp. 13-19.
- L. K. Stein, *Songs of mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- E. Tejero Robledo, “Dos poetas (Nicolás F. Maratín y José Joaquín Benegasi) para un Infante, más un pretexto didáctico”, *Didáctica*, 3 (1991) 129-140.
- M.^a D. Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad de Granada, 1988.
- A. J. Traver Vera, “El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 11 (1996) 211-234.
- J. H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1977.
- J. E. de Uriarte y Barrenechea, *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimos de autores de la Compañía de Jesús*, I, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904.
- J. E. de Uriarte y Barrenechea y M. Lecina, *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús*, I.2, Madrid, Razón y Fe, 1930.
- H. Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- F. Vian, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris, Klincksieck, 1963.
- E. Vilborg, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A Commentary*, Göteborg, Elanders, Boktryckeri Aktiebolag, 1962.
- O. Wattel de Croizant, “A propos du mythe d’Europe”, en R. Chevallier (ed.), *Colloque histoire et historiographie. Clio*, París, Les Belles Lettres, 1980, pp. 427-451.
- , “Ovide et l’enlèvement d’Europe, aspects littéraires et mosaïques du I.^o siècle”, *Caesarodunum*, 17 bis (1982) 79-100.

- O. Wattel de Croizant et G. A. Montifroy (eds.), *Europe entre orient et occident. Du mythe à la géopolitique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2007.
- R. F. Willetts, “Europa”, *Eirene*, 1 (1960) 5-21.
- F. J. Ynduráin Muñoz, *Selección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969.
- A. Zapata Ferrer, “Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega”, *Estudios Clásicos*, 19 (1987) 23-58.